

1

LA MONUMENTARIA EN CARTAGENA DE INDIAS:
UNA APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL

SANDRA RUIZ MONTES

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y C:
OCTUBRE DE 2007

T
306.44
R934

LA MONUMENTARIA EN CARTAGENA DE INDIAS:
UNA APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL

SANDRA RUIZ MONTES

ASESOR: JORGE NIEVES OVIEDO

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

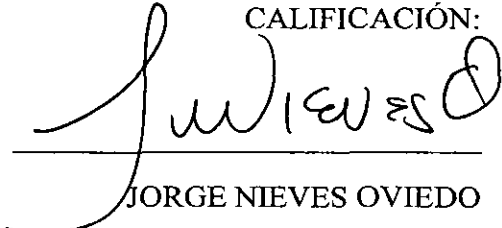
CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y C:
OCTUBRE DE 2007

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: SANDRA RUIZ MONTES

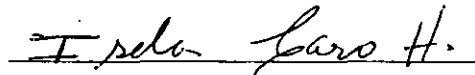
TITULO: LA MONUMENTARIA EN CARTAGENA DE INDIAS: UNA
APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL

CALIFICACIÓN:



JORGE NIEVES OVIEDO

ASESOR



JURADO

JURADO

CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y C:

OCTUBRE DE 2007

Sociolingüística
 cartagena - Identidad cultural
 cartagena - Aspectos socioculturales
 cartagena - Monumentos Históricos
 Evaluación del paisaje -
 monumentos Históricos - Evaluación

AGRADECIMIENTOS

*A Dios, hacedor de la vida, y principal motor
 que me motiva a continuar...*

*A mis padres, familiares y amigos que me tendieron
 la mano y no me permitieron desfallecer...*

*A todas aquellas personas que fueron pieza clave
 para la culminación de este anhelo...*

*A quienes con un gesto, una palabra o una acción,
 contribuyeron a forjar este presente...*

¡A todos ellos mi más sincera gratitud!

"El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado"

William Faulkner

*"Si los caballos o los bueyes tuviesen manos y supiesen esculpir estatuas,
los caballos representarían a los dioses con forma de caballo,
y los bueyes les darían forma de bueyes"*

Jenofonte

¿Qué es la historia sino una fábula consensuada?

Napoleón

TABLA DE CONTENIDO

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA			
CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN			
FORMA DE ADQUISICIÓN			
Compra	Deposito	<input checked="" type="checkbox"/> Canje	U. de C.
Precio \$	10.000	Proveedor	U. DE C
No. de Acceso	112091	No. de ej.	
Fecha de ingreso:	DD 01	MM 07	AA 08

INTRODUCCIÓN

1. Reflexiones en torno a la monumentaria de Cartagena de Indias
2. Revisión de conceptos de partida
3. Examen de los Monumentos Escultóricos
 - 3.1. Bustos en el Camellón de los Mártires
 - 3.2. Monumento a Pedro de Heredia
 - 3.3. Monumento a la India Catalina
 - 3.4. Monumento a los Signatarios de la Independencia
 - 3.5. Estatua de la "Noli Me Tangere"
 - 3.6. Monumento a Simón Bolívar
 - 3.7. Monumento a Blas de Lezo
 - 3.8. Monumento a José Fernández de Madrid
 - 3.9. Monumento a los Zapatos Viejos
 - 3.10. Monumento a Cristóbal Colón
4. Rastreo de Monumentos en Cartagena
 - 4.1. Monumentos Escultóricos
 - 4.2. Monumentos Arquitectónicos
 - 4.3. Transformaciones y nuevas apariciones
5. Lo que la gente dice sobre la monumentaria
 - 5.1. Apreciaciones
6. Nuevos usos y apropiaciones del espacio monumental

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA



LA MONUMENTARIA EN CARTAGENA DE INDIAS:
UNA APROXIMACIÓN SOCIOCULTURAL

INTRODUCCIÓN

En 1984, el Puerto, las Fortalezas y el Conjunto Monumental de Cartagena de Indias fueron declarados como "Patrimonio Histórico y Cultural de la humanidad". El concepto de Patrimonio de la Humanidad fue reconocido oficialmente por la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO). Su objetivo es identificar, proteger y preservar el patrimonio cultural y natural de todo el mundo. Dicho patrimonio está formado por los monumentos naturales y "los monumentos, conjuntos y parajes que poseen un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia". (Enciclopedia Encarta 2006)

Teniendo en cuenta esta designación y que Cartagena de Indias ha sido considerada por nacionales y extranjeros como el lugar predilecto para visitar, tanto por su riqueza natural como por sus fortalezas y monumentos, siendo éstos últimos los que le acentúan su sentido histórico y realzan su estilo colonial; me he tomado a la tarea de analizar la monumentaria que circula por la ciudad, apoyándome en una bibliografía pertinente para el caso y contrastando la versión oficial, la que se constata en los libros de historiografía tradicional, con el imaginario de los habitantes, sus apreciaciones y su grado de conocimiento.

Aunque este tema no está directamente relacionado con el programa que cursé, he de decir que con base a la interdisciplinariedad y a la búsqueda de nuevas fuentes de estudio escogí éste. En un principio, confieso que me fue difícil acceder a un enfoque o perspectiva, pues las lecturas de aproximación que realice concernientes a dicho tema y las consultas a personas expertas en la materia, me permitieron darme cuenta que eran muchos los caminos que lo entrecruzaban; para no dificultar mi tarea sólo debía tomar uno, y lógicamente sería el que se relacionará más con mi carrera, el resultado fue una investigación interdisciplinaria de carácter sociocultural.

Para llevar a cabo dicha investigación, fue necesario tener una primera aproximación teórica al tema por medio de dos textos fundamentales: "Uso Público de la Historia" de Raúl Román y "Fiestas del Once de Noviembre en Cartagena de Indias" de Edgar Gutiérrez, que me mostraron que en las representaciones de la historia de la ciudad se entrecruzan aspectos sociales, económicos y políticos. Luego, dos textos más se me presentaron para ampliar el panorama que se estaba configurando, haciendo un mayor énfasis en lo festivo: "Revitalización de las Fiestas de Independencia: Crónica de un Proceso" y "Fiestas de la Independencia: misión imposible". Con base a estas cuatro lecturas ya tenía un pequeño bosquejo de la forma cómo se construía sentido alrededor de la memoria histórica.

Luego, se me dio la oportunidad de interactuar con los monumentos como tal, por medio de un rastreo que realice, tomando como punto de partida el centro histórico y punto límite el Castillo de San Felipe. Esta especie de "mapa" de ubicación monumentaria, iba acompañado de una observación y contenía una descripción detallada de la parte física de los monumentos escultóricos y arquitectónicos que se complemento con imágenes e

información recolectada de diversas fuentes (textos, internet). Pero era preciso que se extendiera un poco más mi conocimiento por lo que tres nuevos textos aparecieron: "El lugar de la memoria" de Hugo Achugar, "El porvenir del Pasado" de Néstor García Canclini y "Políticas de la memoria y técnicas del olvido" de Nelly Richard. Sin lugar a dudas, estos textos significaron una mayor comprensión del tema a tratar, al mismo tiempo que sentaban las bases para abordar los monumentos escultóricos de esta ciudad, haciéndoles un estudio especial partiendo de los fundamentos conceptuales aprehendidos y llevando a cabo su aplicación a los objetos de estudio. Posteriormente, un texto de Jesús Martín-Barbero: "Medios, olvidos y desmemorias", llegó para reforzar un poco más lo expuesto por los textos anteriores, en especial el texto de Nelly Richard.

Luego de esta aproximación teórica al tema, donde se tenía en cuenta el conocimiento de autores estudiosos de la cultura y de las sociedades latinoamericanas, fue necesario conocer el punto de vista o las percepciones de los habitantes, gente del común que interactúa diariamente con los monumentos, pues ellos, podrían brindar información relevante sobre el *statu quo*. Con base al trabajo de campo realizado pude tener acceso al grado de conocimiento que tienen respecto a la historia de la ciudad junto con el imaginario que crean o configuran con relación a la monumentaria que por ella circula, así como también se me fue dado percibir el modo cómo los habitantes se apropian del espacio público donde se ubica el monumento mediante nuevos usos que corresponden a las exigencias del presente.

Este texto que ahora está en tus manos, es el resultado de todos estos pasos que seguí en el tratamiento de un tema que muy poco dominaba, pero que poco a poco llegué a comprender hasta el punto de realizar mi trabajo de grado con base a él. En la primera parte, presentaré algunas apreciaciones con base a la monumentaria de la ciudad, luego citaré a ciertos autores que sustentan o argumentan dichas valoraciones. A continuación reseñaré otros textos determinantes en el estudio del panorama que rodea los monumentos y a la vez intentaré aplicar dicha teoría a algunos monumentos escultóricos de la ciudad. En la segunda parte del texto, se mostrará un rastreo de los monumentos acompañada de una descripción y la versión oficial de los mismos. Dicha versión se contrastará con la versión de los habitantes, mediante el resultado que se expondrá del trabajo de campo realizado. Y como parte final se hará alusión a la apropiación del entorno que rodea al monumento, y a los usos sociales de hoy en día.

Espero que esta lectura te abra las puertas, te despeje el horizonte, y te arroje una luz tenue pero profunda sobre un tema que alguna vez para mí, estuvo oscuro.

1. REFLEXIONES EN TORNO A LA MONUMENTARIA DE CARTAGENA DE INDIAS

Todo monumento, ya sea escultórico o arquitectónico, representa un culto al pasado, son un recuerdo materializado de un hecho, un lugar, un personaje o una fecha que busca perpetuarse, trascender el tiempo instalándose en la memoria. Por ejemplo, cuando cruzamos frente al Castillo de San Felipe y junto a él vemos a Blas de Lezo, se nos viene a la mente las batallas que tuvieron que librar para defender a la ciudad de los ataques piratas. Si nos detenemos en el Camellón de los Mártires, estaremos en el lugar donde fueron fusilados los 9 “patriotas”, a los cuales pertenecen los bustos que allí se encuentran. Al pasar por la plaza de San Pedro Claver y verlo a él junto al esclavo, nuestra memoria tiene presente al sacerdote español que se convirtió en “esclavo de los esclavos”. Cuando entramos al parque Centenario por una de sus puertas, y vemos las fechas que están inscritas (1811–1911), recordamos el momento histórico de la independencia.

Sin embargo, este culto que los monumentos le rinden al pasado busca dar supremacía a una versión de la historia y oculta otra versión que es necesario revelar. Por ejemplo, cuando se pasa por la plaza de los Coches y se observa a Pedro de Heredia, se reconoce en él al español que trajo la prosperidad y el desarrollo a la ciudad, con la llegada de los galeones, el diseño de calles y la organización administrativa. Todas estas acciones que lo hacen merecedor de un monumento. Pero qué sucede con aquellos actos negativos como la repartición de tierras entre los españoles que vinieron con él, la profanación de tumbas para adueñarse del oro con que se enterraba a los indígenas y la toma de indígenas como esclavos. Parecen haberse olvidado o no haberse tenido en cuenta. Lo que esto muestra es que ese reconocimiento al fundador de la ciudad está difundiendo una parte de la historia donde se le da primacía o valor al hecho de ser conquistados por españoles, y no al hecho de haber sido pisoteados y ultrajados por ellos. Por lo que los monumentos, así como ayudan a recordar sucesos de la historia también ayudan a olvidar u omitir hechos históricos importantes.

Del mismo modo, sucede con la India Catalina. Se dice de ella que fue raptada cuando era niña por Diego de Nicuesa y conducida a Santo Domingo, donde vivió por 20 años. Al regresar a su pueblo natal, sirvió a Pedro de Heredia como intérprete y ayuda en su acercamiento con los indígenas, evitando así un enfrentamiento con ellos.

Pero hay otra versión de la historia que Hernán Urbina Joiro señala en su libro *“Entre las huellas de la india Catalina”*¹: “Reformada, en su espíritu, en su fe, en sus valores y en sus sueños, al regresar (...) sin duda estaba convencida de la verdad y las bondades del cristianismo, y apegada al estilo de vida de los españoles”. Y más adelante afirma: “Hasta el momento no hay documento alguno que señale que Catalina hubiese abandonado su adorno “a la española” o volviera a vestir los atuendos indígenas de la infancia tras su secuestro o su regreso a la región de Cartagena en 1533”. Por lo que no sería erróneo decir que en su edad adulta, Catalina, no corresponde a la que se muestra en el monumento hecho en su honor, pues la mujer mayor que ahí se representa viste indumentarias indígenas. Con esto se pone en manifiesto una idea o concepción de Catalina no del todo cierta, y se oculta o no se hace evidente, la que se podría considerar la más real o posible.

¹Urbina, Joiro, Hernán, *“Tras las huellas de la india Catalina”*, Academia de la historia de Cartagena de Indias, 2006.

Como se puede observar, la memoria histórica que construyen y difunden los monumentos es parcial, tiene un sesgo, que en este caso, es llevado a cabo por una clase dirigente que enaltece o resalta el papel de personajes de origen español y/o criollo, así como a los procedentes de su clase y deja a un lado a aquellos que son originarios de los sectores populares. Raúl Román lo expresa claramente al decir: “Esta apropiación del espacio público por parte de los sectores dirigentes cartageneros para imponer una memoria histórica y política representativa de su clase, tenía como propósito fundamental ligar a los habitantes de la localidad con un pasado común, postularse como fundadores de la República y el proyecto nacional. A la vez pretendían mimetizar a los sectores populares dentro de una simbología monumentaria, con la cual este grupo no se identificaba quizás del todo.”²

El episodio histórico donde se puede vislumbrar mejor este hecho es la celebración del centenario de independencia, que dio origen a la apropiación de espacios públicos y la instalación de una red monumentaria. En el centro del parque que se construyó para este fin, la clase dirigente instaló un obelisco donde aparecían los nombres de los firmantes del acta de independencia, y todos éstos hacían parte de la élite. Así mismo, en el Camellón de los Mártires se estableció una estatua conocida como la “Noli Me Tangere” y “se hizo público reconocimiento a un panteón de héroes proyectados como gestores exclusivos de la independencia” (Román, 2001): diez bustos de miembros de la clase dirigente.

La clase popular, por lo tanto, no tenía cabida o representación alguna, y no era porque no existieran personajes que hubieran realizado actos a favor de la ciudad y sus habitantes, sino porque eran víctimas del anonimato causado por los elitistas, al darle mayor relevancia a las acciones de sus “héroes”. Para la muestra se podría mencionar el episodio de independencia, que tuvo su inicio en el barrio Getsemaní (cuna del sector popular).³

Aquí, los líderes de este sector como Pedro Romero y Joaquín Villamil, reunieron el pueblo, que armado con palos y machetes se dirigió al Palacio de Gobierno e interrumpió la junta suprema con el acta de independencia en mano, debiendo ser obligados a firmarla sus 20 integrantes. Resulta inconcebible, pues, que hoy descansa en el centro del parque un obelisco con estas firmas y en otro parque la estatua de uno de los firmantes (José Fernández de Madrid); y que no exista ningún monumento a la memoria de esos líderes populares.

Este es un ejemplo que confirma que la memoria histórica que los monumentos crean y difunden, es sesgada. Es sólo una versión que se ha convertido en oficial, pero que no es la única posible.

Del mismo modo, los monumentos constituyen una fuente de poder simbólico del que la clase élite se ha adueñado junto con el poder económico y político. Estos tres poderes se concentran en un solo espacio: el centro de la ciudad; aquí se hallan los principales entes políticos (alcaldía, gobernación), los más importantes puntos del comercio y la mayoría de los monumentos de la ciudad distribuidos en las plazas y/o parques. Y los demás se hallan

² “Memoria y contra memoria: El uso público de la historia en Cartagena” en Buenahora, Ortiz, Quiroz y Román, *Desorden en la plaza. Modernización y memoria urbana en Cartagena*, Cartagena de Indias: Instituto Distrital de Cultura, 2001.

³ Véase el detallado estudio de Alfonso Múnera Cavadía, *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810)*, Bogotá: Banco de la República – El Áncora Editores, 1998.

11

en otros espacios como Bocagrande, Getsemaní y en inmediaciones al Castillo de San Felipe; todos estos lugares poco distantes del espacio principal, el centro.

Si se hace un recorrido por las plazas o parques del centro, encontramos el siguiente panorama monumental:

- Plaza de los Coches: Estatua de Pedro de Heredia. Torre del Reloj.
- Plaza de la Aduana: Estatua de Cristóbal Colón. Alcaldía o Casa de la Aduana.
- Plaza de San Pedro Claver: Monumento al "esclavo de esclavos". Museo de Arte Moderno. Iglesia y Convento de San Pedro Claver.
- Plaza de Bolívar: Estatua del Libertador. Palacio de la Inquisición.
- Plaza de la Proclamación: Gobernación o Casa del cabildo. Catedral.
- Plaza de Santo Domingo: Iglesia y Convento de Santo Domingo.
- Plaza de la Merced: Claustro de la Merced. Teatro Heredia.
- Plaza de los Estudiantes: Busto de Manuel Dávila. Convento de San Agustín.
- Plaza Fernández de Madrid: Estatua de José Fernández de Madrid. Iglesia de Santo Toribio.
- Plaza de San Diego: Convento de Santa Clara. Iglesia y Convento de San Diego.
- Parque del Centenario: Signatario de Independencia. Bustos a personajes ilustres.
- Paseo o Camellón de los Mártires: Estatua "Noli Me Tangere". Bustos de mártires.

Así mismo, los monumentos arquitectónicos son, en su mayoría, de orden religioso. Conventos e Iglesias, han hecho parte de la red monumental de la ciudad por razones históricas y artísticas, pues por haberse construido en el pasado y por ostentar riquezas culturales se han ganado un lugar en el conjunto monumental.

Hoy en día, algunos de estos monumentos han sido remodelados, intentando conservar los rasgos arquitectónicos característicos, y se han utilizado para fines distintos (hoteles, museos, universidades). Entre los monumentos que han sido adaptados como hoteles se podrían citar, el Convento de Santa Teresa, hoy Hotel Charleston; y el Convento de Santa Clara que a pesar de ser hotel, todavía conserva el nombre de la orden religiosa.

Entre los monumentos religiosos que se han convertido en instituciones o centros educativos, se pueden citar: El Convento de San Agustín, lugar en el que funciona desde hace mucho tiempo la Universidad de Cartagena; el Convento y la Iglesia de San Francisco, donde se encuentran las instalaciones de la Institución Universitaria Rafael Núñez; el Convento de San Diego, que recientemente es sede de la Escuela de Bellas Artes.

También se pueden mencionar otros monumentos de orden religioso con nuevos usos como la Iglesia de la Merced que fue convertida en el Teatro Heredia, el Convento de Santo Domingo que es hoy la sede de la Agencia de Cooperación Española y el Palacio de la Inquisición que funciona como museo.

Otros monumentos arquitectónicos, como las Iglesias, se han mantenido siendo lo que fueron en un principio; pero no por ello han sido exentos de algunos cambios en su parte

física. Aquí se puede citar a la Iglesia de Santo Domingo, Iglesia de la Santísima Trinidad, Iglesia de San Roque y la Iglesia Catedral, que actualmente está siendo intervenida.

Si se analiza la monumentalidad desde el punto de vista temporal se observa que el pasado se halla vinculado a la construcción o creación de los monumentos, y el presente a su preservación y restauración. Haciendo una retrospectiva acerca de la construcción de monumentos escultóricos de la ciudad vemos que la mayoría de ellos corresponden a siglos anteriores:

- Bustos de Mártires 1886
- Escultura de José Fernández de Madrid 1889
- Escultura de Cristóbal Colón 1894
- Escultura de Simón Bolívar 1896
- Estatua "Noli Me Tangere" 1911
- Obelisco en honor a Signatarios 1911
- Busto de Manuel Dávila Flórez 1924
- Escultura de Blas de Lezo 1956
- Zapatos Viejos 1956
- Escultura de Pedro de Heredia 1960
- Escultura de la India Catalina 1961
- "Los Alcatraces" 1984
- "Los Pegasos" 1992
- Escultura de San Pedro Claver 2001
- Escultura de Miguel de Cervantes S. 2007

Estos monumentos con que cuenta la ciudad fueron creados en períodos posteriores a la Independencia (1811), entendible, teniendo en cuenta el fervor patriótico y cívico que se despertó en los albores de la conquista de la libertad. Aunque no se debe olvidar lo expuesto en trabajos anteriores acerca de los motivos subyacentes a este patriotismo, donde la élite o clase alta tiene un papel protagónico en la consolidación de su primacía ante la clase popular. De esta fecha, en adelante, durante los siglos XIX y XX, es donde se dio la construcción de la monumentaria con que hoy cuenta la ciudad.

Analizando detalladamente las fechas de creación vemos que están en estrecha relación con hechos de la historia de la ciudad, es decir, que su inauguración o colocación en el lugar coincide con el aniversario de un momento histórico importante. Así, los bustos de los mártires fueron colocados en el camellón 70 años después de haber sido fusilados en ese sitio; la estatua de José Fernández de Madrid fue inaugurada cuando se cumplió un centenario de su nacimiento; la estatua de Cristóbal Colón fue colocada en la Plaza de la Aduana en el aniversario del descubrimiento de América; la "Noli Me Tangere" y el obelisco en honor a los signatarios fueron inaugurados con motivo del centenario de Independencia; la estatua de Simón Bolívar también fue colocada en el parque en el aniversario de dicho acontecimiento.

Con lo anterior se observa que la construcción y la inauguración de un monumento escultórico están regidas por la memoria histórica, y que en el pasado es donde se dio la proliferación de monumentos escultóricos para rendir homenaje o mantener presente, en una fecha especial, la memoria de un personaje o acontecimiento histórico. Se puede decir que el pasado fue el iniciador de dicho homenaje, pues se interesó por reconocerles a

episodios y héroes el lugar en la historia, dándoles un lugar en la memoria de los habitantes de ese tiempo, pero, principalmente, encargándose de mantenerlos presentes en las generaciones venideras.

2. REVISIÓN DE CONCEPTOS DE PARTIDA

Existen muchos textos que podrían sustentar estas apreciaciones mencionadas, al mismo tiempo que podrían ser relevantes para entender mejor el panorama que se vislumbra alrededor de la monumentaria que se encuentra en la ciudad. Entre éstos, se puede mencionar el texto de Raúl Román que se citó en un aparte anterior: *“Memoria y Contramemoria: El Uso Público de la Historia”*

En este texto, el autor propone que en la ciudad de Cartagena el “uso público de la historia”, entendido como “construcción de las imágenes, mitos y narraciones del pasado y la presentación o utilización pública que se hace de una iconografía y una narrativa histórica para conocimiento de todos” (Román, 2001), se encuentra condicionado por una disputa entre dos clases sociales: élite y trabajadores (“grupo humano libre que vive de la venta de su fuerza de trabajo y subsiste de su salario”). Esta disputa, en este caso en el ámbito simbólico, se fundamenta en las dos versiones o visiones sobre la historia de Cartagena: la elitista (la oficial) y la que es expresada por los trabajadores (la no oficial).

Este autor deja ver que en el uso público de la historia hay muchas fechas, lugares y personajes que se han dejado de lado, que son ocultados u opacados por unos hechos y héroes que se han tomado el papel protagónico de la historia, gracias a la visión sesgada de una clase dirigente que se ha hecho dueña no sólo del poder político sino del poder simbólico y cultural. Según el texto, esta imposición de la memoria histórica y política por parte de la clase dirigente se realizó mediante la apropiación del espacio público, persiguiendo, básicamente, tres fines: 1- Ligar a los habitantes con un pasado común, 2- Postularse como fundadores de la república y el proyecto nacional, y 3- Mimetizar a los sectores populares.

El hecho que señala Román, donde se ven materializadas estas intenciones es la celebración del Centenario de Independencia (1911). Para esta fecha se instala en la ciudad un “dispositivo modernizador” que llevó a “la pavimentación, arreglo y ornamentación de sus principales calles y plazas” (Román, 2001); al igual modo que “una red monumentaria” que giraba en torno a los gestores, que según la élite, permitieron la conquista de la libertad: un obelisco con los nombres de los firmantes del acta de independencia, un panteón de héroes reconocidos, el monumento a la bandera (hoy desaparecido), la estatua conocida como la “Noli Me Tangere”, el Teatro de Heredia, en fin, fue todo un despliegue que le daba el reconocimiento exclusivo a unos personajes históricos representativos de su clase.

Sin embargo, este texto no se queda con la versión que propone esta clase social y que es vista como tradicional, su principal objetivo es mostrar que existe otra historia, una “contramemoria”, con sus propias imágenes y actores. Es así como se hace referencia a la visión de la historia por parte de la clase obrera, señalando muy detalladamente cómo fue el proceso de creación de la conciencia histórica liderado por los artesanos.

En primer lugar, el autor alude al intento de participación de este sector en la celebración del Centenario mediante el deseo que tenían de erigir en el parque una estatua a la memoria del dirigente popular Pedro Romero. Este deseo no se hace realidad, a pesar del aporte que hicieron en lo económico y en lo concerniente a la mano de obra, pues lograron solamente una estatua en honor al trabajo, que reducía su memoria a un “simple recurso decorativo”.

Al percatarse de la incapacidad que tenían de acceder al espacio público, el autor afirma que se vieron obligados a buscar propios espacios de aparición, para lo cual utilizaron la



protesta pública, la prensa, los carteles y los volantes. Con estos medios el discurso alternativo que manifestaban pudo ser reproducido, se hizo público. Román lo ilustra con varios ejemplos de columnas periodísticas.

Pero este texto también da a conocer que el interés de la clase obrera no sólo estaba en redimir públicamente la historia de la ciudad donde ellos eran protagonistas, sino que deseaban retomar el papel principal que tuvieron en el pasado para llevar a cabo, en la naciente república, “un proyecto de modernización política que perseguía igualdad política y social” (Román, 2001).

Este anhelo para la construcción de otra nación, “alimentó un proyecto sistemático de preparación de los sectores populares como actores históricos modernos” (Ibídem), por lo que se utilizó otro recurso: “la enseñanza”. La SAC (Sociedad de Artesanos de Cartagena) pretendió implementar un programa de escolarización: crear una escuela en todos los barrios de la ciudad y de los municipios para “brindarle a la educación la facultad legalizadora y normatizadora de las prácticas ciudadanas”. Raúl Román también afirma que todo este discurso patriótico que manifestaron los trabajadores les permitió un grado de “reconocimiento social como participantes del progreso de la ciudad”, convirtiéndose en “nuevos actores históricos”.

De igual modo, se señala en estas páginas, que este proyecto de redención pública de la historia no se quedaba reducido a la historia local, pues los trabajadores así como querían borrar el papel ausente del que eran portadores en la historiografía tradicional del siglo XIX, también deseaban que a Cartagena le fueran “reconocidos los sucesos centrales y fundacionales de la república” (Román, 2001), le devolvieran el papel protagónico que le había quitado la historiografía tradicional.

La conclusión a la que llega este autor respecto a la construcción de la memoria histórica por parte de los sectores populares, es que “no se logró con un monumento, se alcanzó por medio de la acción y el discurso”.

Otro texto que podría ser relevante para esta investigación, para considerar los aspectos que fueron determinantes en la creación de la monumentaria con la que cuenta la ciudad, es el de Edgar Gutiérrez: “*Fiestas: Once de Noviembre en Cartagena de Indias*”, pues muestra cómo el espacio en la ciudad es utilizado para la representación simbólica cultural, y cómo las plazas, monumentos y calles de la ciudad dan cuenta del período republicano rico en la exaltación de valores patrióticos.⁴

Este texto brinda un rastreo de todas aquellas manifestaciones artísticas, de carácter festivo que a lo largo de la historia de la ciudad se llevaron a cabo, desde sus comienzos, en la colonia, hasta el siglo XX; teniendo como punto central una exposición detallada de la puesta en escena que giro en torno a la celebración del Centenario de Independencia (1911).

En primer lugar, el autor se detiene en los antecedentes históricos coloniales, presentando un panorama de la situación racial en la cual confluían diferentes grupos: indígenas, negros y europeos; lo que daba origen a una gran variedad de expresiones lúdicas, artísticas y religiosas, a pesar de las prohibiciones (vinos, bailes) a las que se veían

⁴ Gutiérrez S. Edgar J., *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas. Cultura popular 1910-1930*, Medellín: Lealon, 2000.

sometidos los indios y los negros. En este capítulo también se señala cómo la diferencia social entre nobles y plebeyos, marcaba ciertos modos distintos de concebir o manifestar lo festivo.

En el segundo capítulo la atención se centra en los antecedentes históricos republicanos, partiendo de la fecha de independencia. Aquí asistimos a una revisión del contexto histórico en busca de las causas o acontecimientos a nivel mundial y nacional que influyeron en la consecución de la independencia absoluta, haciendo alusión a personajes y hechos significativos, que hacen parte de la memoria y son material simbólico para la construcción de los imaginarios cívicos, populares y festivos.

Gutiérrez también dedica una parte de este capítulo a encontrarle respuesta a la pregunta: “¿cuál es la verdadera fecha de independencia de la república: el 20 de Julio de 1810 o el 11 de Noviembre de 1811?” Interrogante que desató controversia en la prensa cartagenera gracias al fervor patriótico en la celebración del centenario, y que revela la pugna constante entre dos territorios nacionales: el centro y la región.

Se mencionan en el texto diferentes consideraciones que apuntan a pensar una independencia total el 11 de noviembre de 1811 y no el 20 de Julio de 1810 como actualmente se establece. Una de ellas, y quizás la más contundente que presenta, se da al comparar las dos actas de independencia. Según el acta firmada en Bogotá aún se le da respeto al rey de España, Fernando VII, mientras que en la que se firmó en Cartagena se rompe definitivamente con el vínculo español.

El capítulo siguiente es alusivo al tema de la “Espacialidad simbólica festiva del 11 de noviembre”. Básicamente, el autor hace referencia a los modos cómo se dio, en el marco de la celebración del centenario de independencia, la apropiación de los espacios públicos para la creación de una simbología de lo festivo. Se detiene a mostrar el contraste de lo espacial, lo social festivo y lo simbólico entre el período de la colonia y el período conocido como la república, centrandó su descripción en la estética y poética republicana, ya que éste es el estilo que se adopta con la celebración del centenario.

Es así como se inicia en el texto una descripción detallada de plazas, monumentaria simbólica y calles que se convierten en escenarios de lo festivo en el período republicano: Plaza de la Proclamación, Parque Bolívar, Parque Centenario, Monumento a la Bandera, en fin, toda una lista de espacios festivos con “las interrelaciones de objetos, actividades y actores sociales” (Gutiérrez, 2000).

Precisamente, es el papel de los agentes y actores en las fiestas, de lo que se ocupa Edgar Gutiérrez en el capítulo que a continuación señalaré. Aquí nos presenta ¿Quiénes hacen las fiestas?, ¿A partir de qué políticas?, ¿Cuáles son las tensiones o interacciones entre los distintos agentes que en ella participan?, ¿De dónde salía el dinero para realizarlas? También nos brinda información sobre los distintos eventos festivos que se realizaban en la conmemoración del centenario e igualmente da cuenta del desarrollo o florecimiento de la música local y de sus medios de producción y divulgación.

No hay que olvidar, en este capítulo, la particular alusión que hace el autor sobre el papel protagónico de la mujer en la celebración de las fiestas. En este punto, da a conocer las dos teorías existentes sobre los reinados: Una que ve su origen en los cabildos de negros, y otra que cree que su cuna de nacimiento es la élite social.

En el último capítulo, se realiza un despliegue de comentarios sobre los actos festivos del once de noviembre, el autor nos muestra cuál es su punto de vista con relación a las influencias que en la época contemporánea recibe esta celebración. Al respecto menciona que han sido muchas las modificaciones que se han presentado, tanto a nivel nacional como a nivel local. Principalmente se han visto debilitados los referentes republicanos y se ha dado el surgimiento de nuevos símbolos carnalescos festivos. Gutiérrez muestra la decadencia del once de noviembre, señalando la pérdida de la razón de ser de las fiestas al ser monopolizados los referentes culturales, históricos, cívicos y festivos por los reinados de belleza.

Pero al mismo tiempo deja ver que no todo está perdido, pues habla de la permanencia del cabildo de origen africano en Bocachica como parte de una tradición por conservar y da a conocer los aciertos que han tenido los cabildos de negros en Getsemaní con la reconstrucción que experimentaron por la intervención de nuevas dinámicas festivas. Y es precisamente, en esta parte final, donde se dedica a mencionar cuáles son esas nacientes dinámicas de creación y recepción sobre el patrimonio simbólico del 11 de noviembre, que determinan la existencia de otra Cartagena.

Hace algún tiempo me formulaba una pregunta al observar toda la red monumentaria que se encuentra en la ciudad: “¿Qué determina la creación de un monumento?”. Hoy puedo decir que tengo la respuesta, más bien, la obtuve gracias a estas lecturas realizadas que me mostraron el panorama que se oculta tras la construcción de un monumento, donde observo dos aspectos fundamentales:

Principalmente, veo la importancia que tuvo para los habitantes de la ciudad el centenario de la independencia (1911), fecha para la cual fueron construidos la mayor parte de monumentos con que la ciudad cuenta, entendiéndolo por el alto nivel patriótico que en esa época afloró, pues esta naciente república debía fundamentarse en aquello que le dio origen: héroes, hechos y fechas. Con esta puesta en escena los habitantes comenzaban a buscar la identidad que no tenían en el presente.

Sin embargo, hay que señalar que esta forma de construcción de una memoria histórica se encuentra mediada por un factor determinante: la clase social. Esta pugna entre la élite y el sector popular se hizo presente en el proceso de “monumentalización” de la ciudad, basada en la necesidad que tenía, cada una de estas clases, de dar a conocer, públicamente, sus imágenes y actores representativos.

Y este es, precisamente, el segundo aspecto que deseo señalar: “el uso público de la historia”, donde se puede decir que triunfo la clase dirigente, pues de la red monumentaria que hay en la ciudad, la mayor parte (por no decir toda) da cuenta de personajes y/o hechos de la élite. No hay que olvidar que la memoria histórica puede hacer raíces fuertes en el presente mediante el discurso, ya que hace pública una visión de la historia, y permite que otros seres la compartan y busquen su preservación.

Todos esos detalles que se rescatan del ayer y que se traen al hoy van a constituir una principal fuente de significación, con base a ellos se inicia la búsqueda de sentido, y se construye identidad. Pero, a un nivel global, en una ciudad como Cartagena, ¿cómo se puede rastrear esa construcción de sentido alrededor de la memoria histórica?

Principalmente percibo dos formas, ambas relacionadas con el principal acontecimiento histórico en esta ciudad: la independencia. La primera, da lugar a la apropiación de los

espacios públicos para la creación de una monumentaria simbólica que homenajeaba a héroes y gestas de la independencia: la “Noli Me Tangere”, el Paseo o Camellón de los Mártires, el Parque Centenario, etc.

Esto es entendible, pues en esa época conocida como el período republicano surgió el espíritu patriótico y se exaltó la gesta independentista. Sin olvidar, claro está, que en este uso público de la historia los personajes y hechos a los cuales se les rindió culto eran los que la clase alta (élite) consideraba como principales, y que en su memoria histórica figuraban; por lo que se podría decir que el sentido que se construye con base a esta memoria está condicionado por el interés que tenía la élite de posesionarse o adueñarse no sólo del poder político, sino del poder simbólico y cultural de la ciudad.

Sin embargo, esta versión oficial que circula en torno a la independencia no ha reinado para siempre, ya que se ha manifestado una cierta conciencia sobre la existencia de otras versiones que dejan ver el otro lado de la historia y que brinda mayores fuentes para nuevas y/o posibles construcciones de sentido por parte de los seres que habitan la ciudad.

La segunda forma que percibo para rastrear la construcción de sentido alrededor de la memoria histórica, también está relacionada con el centenario de independencia es la apropiación de los espacios urbanos para las prácticas festivas simbólicas: desplazamientos, eventos, movimientos, bandos, juego. El “Comité asesor de las fiestas de Independencia” lidera el proceso de recuperación y reinención de las mismas, donde por medio de la recreación de tradiciones, símbolos e imaginarios históricos y festivos se está “procurando construir una memoria y una identidad colectiva con sentido y significado” (Arce, 2006). Un ejemplo de lo anterior es la versión de la historia por parte de la clase obrera, que buscaba redimir públicamente la historia de la ciudad donde eran protagonistas, y que en la actualidad se ha visto acogida en el proceso de recuperación y reinención de las fiestas que lidera el “Comité asesor”, el cual persigue que personajes como Pedro Romero (líder del movimiento independentista), y lugares como el Barrio Getsemaní (cuna de la idea de emancipación), tengan el papel protagónico en la historia y el puesto que se merecen en la memoria de los habitantes.

Las fiestas de independencia desencadenaban una serie de actos festivos, era un período de celebración: “el pueblo en las calles festejando un hecho histórico, la unión de alegría histórica y expresión danzaría y musical” (Otero, 2005). Los desfiles con carrozas y comparsas que efectuaban dramatizaciones, durante pequeños tramos, donde imitaban a los héroes que se lanzaron a las calles a conseguir la libertad. Las plazas, la monumentaria simbólica y las calles se convierten en escenarios de los festivo: Parque Bolívar, Parque Centenario, Plaza de la Proclamación, Monumento a la Bandera, son lugares en donde se interrelacionaban objetos, actividades y actores sociales. Se puede decir que esta celebración es una forma de expandir y preservar una memoria histórica, pues ayuda a guardar en la mente de cada cartagenero la fecha del 11 de noviembre como el día en que se consiguió la libertad; y por medio del programa que en esa semana de celebración se lleva a cabo se busca crear sentido de pertenencia en torno a la identidad.

Para poder clarificar el panorama que se vislumbra en lo concerniente a las políticas de la memoria y al papel que tienen los actores sociales en su construcción, podría ser fundamental el texto de Hugo Achugar: “El lugar de la memoria. A propósito de



monumentos”⁵. En este texto asistimos a una reflexión en torno a la temática de la memoria, y a los múltiples temas con los que se puede encontrar relacionada.

Lo primero que hay que señalar es la particular atención que el autor manifiesta hacia el monumento. En el texto aparece un estribillo que se repite y que busca reiterar la importancia que tiene la monumentalización. Achugar percibe el monumento como “signo que intenta vincular pasado y futuro” y que sirve de aviso a las generaciones venideras sobre lo que sucedió, lo que lo convierte en un arma indestructible y eficaz contra el tiempo y el olvido.

En un primer paréntesis se detiene a analizar detalladamente la significación del término “memoria”. Para él, la memoria es un lugar desde donde se habla, lugar que se establece como un espacio geocultural o simbólico desde donde se construye la enunciación de políticas de la memoria. A esta definición se le debe sumar la noción de “tiempo de la memoria”, que el autor relaciona con el pasado, pues juega un papel relevante a la hora de construir la memoria y sus políticas, pero a la vez entreteje los tres tiempos: pasado – presente – futuro: “La memoria se constituye en el campo de batalla en donde el presente debate el pasado como un modo de construir el futuro” (Ibídem).

De igual forma, se nos habla que la memoria varía en función del poder, ya sea éste ideológico, religioso, de clase, étnico, de género, socio-económico. Entre estas variables el autor también menciona a la edad, planteando la posibilidad de que los jóvenes lleguen a elaborar un lugar de la memoria distinto a los de las generaciones anteriores; lo que traería como consecuencia, una diferenciación marcada por distintas experiencias históricas.

El ejemplo que se cita en el texto es la experiencia histórica que viven individuos del siglo XX, en contraste con la que viven los del siglo XXI. Las primeras, son personas del siglo pasado, se puede decir de ellas que pertenecen a la historia; son memoria viviente, sujetos de la memoria transformados en objetos de la memoria. El lugar de la memoria en ese siglo estaba fundamentado en un proceso de construcción nacional, donde la voz de los padres de la patria, de los próceres muertos era el principal sustento. La monumentalización de la memoria proclamaba una memoria única, nacional y homogeneizadora. Las personas del presente siglo apenas están comenzando a construir su memoria; desconocen lo que es el olvido, y el futuro, es su principal fuente de memoria. El lugar de la memoria, hoy en día, puede ser cualquier soporte desde la página del libro hasta la pantalla líquida de la computadora.

El autor no niega con lo anterior que la memoria no tenga continuidad, ni mucho menos que sea imposible la existencia de una memoria colectiva, sino que, como lo afirma en una frase que cita de Saldarriaga Roa: “Cada generación aporta y elimina algo. Lo que sobrevive, sumado a los aportes, se traslada a otras generaciones” (Citado en Achugar, 1998).

En el texto también se plantea que parece que un fantasma de Alzheimer colectivo nos acecha pues es notable el temor que se siente por el olvido y por la pérdida de memoria, así como es excesiva la urgente necesidad de buscar métodos de hacer perdurable el pasado o encontrar formas de rescatarlo; lo que se puede ver claramente ejemplificado con la

⁵ Achugar, Hugo, “El lugar de la memoria. A propósito de monumentos”, en *Cultura y Globalización*, AA.VV., Bogotá, CES/ UNIVERSIDAD NACIONAL, 1998.

proliferación de textos autobiográficos, testimonios y reflexiones teóricas en torno a estos temas.

De estas dos clases de memoria el autor se ocupa en el texto, mostrando las diferencias entre la memoria oficial, entendida como aquella cuya construcción que es llevada a cabo por los estados nacionales y que ha utilizado distintas formas de almacenamiento como bibliotecas, museos, archivos; y la memoria pública, que es construida por el sistema de los medios de comunicación.

Esta lucha el autor plantea que no es nueva, pues desde hace tiempo las comunidades buscan honrar su memoria y borrar la memoria del enemigo. Se señala en el texto que en la Grecia antigua, los monumentos o memorias en piedra eran un modo de autocelebración e identificación, "un modo de documentar, construir o consolidar la identidad del ciudadano y de la polis" (Achugar, 1998). Así, se observa cómo los miembros de la polis eran quienes tenían el poder y, a su vez, el poder de monumentalizar, poder que no tenían los extranjeros o bárbaros.

Pero Achugar también señala otra forma de monumentalización de la memoria que permite relacionar al monumento como signo de olvido. Es lo que ha sucedido en muchos países de América Latina, en donde la destrucción de los monumentos en piedra de aquellos a quienes se había vencido se utiliza como forma de mostrar la supremacía sobre los que se han dominado o exterminado.

Sin embargo, cabe señalar que las otras memorias que se han visto relegadas por aquella que tiene el poder no se han quedado a la simple merced o en el absoluto silencio. La contramemoria no se ha hecho esperar y se ha establecido de diversas maneras: por medio de la producción testimonial, narrando "la visión de los vencidos" y tomando como base a la producción académica, donde los etnógrafos, artistas e historiadores han aportado su punto de vista y conocimientos al respecto. Así mismo, la apropiación de figuras de la cultura dominante para su resemantización y desacralización, y la preservación de fiestas, rituales y transmisiones orales han sido intentos o acciones de reparación del olvido o resistencia a la memoria oficial.

El autor también se ocupa de la relación entre monumento y muerte. Para él, aunque la muerte y los ritos fúnebres han sufrido transformaciones a lo largo de la historia, han llegado a convertirse en una instancia particular y fundamental en la vida de los seres humanos. Concibe a la lápida como monumento, comparándola, en tanto imagen, con la célebre cortina de Parrasio: "Ambas anuncian que hay algo detrás, pero en realidad son ellos mismas el objeto de la representación" (Ibidem). Es decir, para Achugar el monumento tiene dos acepciones: es a la vez, lo que representa y lo representado.

Sin embargo, le da un mayor énfasis a la segunda significación al afirmar que lo implícito en el monumento es la anulación de la representación. En palabras del autor: "la visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y todos aquellos que el monumento niega o contradice". Por lo tanto, el monumento se convierte en el eje central de la monumentalización de la memoria y en el principal causante del olvido de los no representados.

Pero hay algo que Achugar señala en la primera parte del texto con relación al monumento y es el carácter autoritario que permite su creación. Tomando como base una cita de Walter Benjamín en la que se afirma que el patrimonio cultural: "No sólo debe su

existencia a los grandes genios que lo han creado, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No existe un documento de la cultura que no sea a la vez de la barbarie” (citado en Achugar, 1998); el autor realiza un autocuestionamiento sobre la posibilidad de un monumento democrático, la existencia de una memoria no autoritaria y de la pertinencia de los monumentos para las democracias contemporáneas.

Si se analiza detalladamente estas políticas de la memoria y todo lo que a ellas concierne, se puede percibir que lo que está ocurriendo allá afuera es lo mismo que está sucediendo al interior de las políticas de conocimiento y de la academia. El autor señala que éstas se autoproclaman o celebran como dueñas legítimas del poder para representarse y representar a los suyos, con lo que dejan al olvido a aquellos que no tienen ese poder. El ejemplo que se cita en el texto es el de la academia del primer mundo, que al estar al servicio de sectores hegemónicos, reproduce o respalda el discurso de éstos, y se cree con la autoridad para descalificar o menospreciar el discurso de los intelectuales latinoamericanos.

Teniendo en cuenta el estado actual en que se encuentran las sociedades contemporáneas, los cambios que se han presentado en ellas y la emergencia de “memorias otras” antes no contempladas y/o silenciadas por la memoria pública o por la memoria oficial, el autor observa que a las políticas de la memoria les espera un gran desafío, que consiste en evaluar: “¿qué debe ser preservado, recordado, transmitido y qué debe ser desechado, olvidado, enterrado?” (Achugar, 1998). Del mismo modo, se cuestiona el agente o sector que debe efectuar dicha evaluación y el lugar desde el cual corresponde hacerse: “¿desde la región, desde la nación, desde la comunidad, desde la etnia, desde el género, la clase, la preferencia sexual, el partido, el Estado?” (Ibidem).

Hugo Achugar, de forma particular, propone para el texto tres finales distintos, todos ellos relacionados con aspectos que toca en el desarrollo del ensayo y que en la última parte se detiene a puntualizar. El primero, es el que propone al finalizar el ítem: “Lugar y tiempo de la memoria”. Aquí, contextualiza y detalla lo que él entiende como “lugar de la memoria” (que es el título del ensayo), al mismo tiempo que relaciona la memoria con el tiempo. ¿Cuál es el tiempo de la memoria?, se pregunta y la respuesta es de esperarse: el pasado, pues considera que su evaluación es central en la construcción de la memoria.

En el segundo final, se dedica a analizar la relación entre el anterior tema y el lugar y el tiempo donde se formula el conocimiento. Muestra o presenta las políticas de la academia, teniendo en cuenta el panorama para América Latina. Achugar se cuestiona sobre el lugar desde donde habla el intelectual latinoamericano hoy, y su reflexión lo lleva a decir que “desde un lugar preciso”; pero añade que ese espacio no es sólo físico, pues en él se encuentra localizado la memoria, la cual también es un lugar de construcción de la identidad, del conocimiento y de las agendas político – sociales.

De igual modo, en esta parte, se detiene a exponer el principal desafío que tiene el intelectual latinoamericano: la pluralización de la memoria, pues se trata no sólo de su propia memoria, “sino de las múltiples memorias que los múltiples nuevos y tradicionales sujetos sociales defienden e intentan rescatar o preservar” (Ibidem).

El tercer final hace referencia a la construcción político – cultural de América Latina. Se plantea la similitud entre ésta y una pantalla “en la que se encubren diversos proyectos políticos de clase, de género, de etnia, sociales y culturales”; y también se compara con un

campo de batalla, donde “distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias” (Ibidem).

En esta parte, el autor también quiere dejar claro que al momento de realizar un análisis o propuesta de políticas de conocimiento en una sociedad determinada, en este caso América Latina, es necesario tener en cuenta sus especificidades históricas y culturales, y abandonar aquellas tradiciones con las que se llega. Así mismo, se cuestiona sobre cuál es la agenda que determina la pertinencia o legitimidad de los conocimientos, formulando dos opciones: aquella que tiene su cuna en la sociedad civil latinoamericana, o la que se funda en la sociedad norteamericana o europea; interrogante que resuelve, más adelante, cuando afirma que el lugar desde donde se habla y desde donde se construye conocimiento “no es sólo herencia, sino también es elección y construcción” (Ibidem).

Un texto, que es de igual forma relevante para la investigación, ya que permite analizar los monumentos dentro del marco de las políticas culturales y su importancia para el patrimonio histórico, es el de Néstor García Canclini: “*El Porvenir del Pasado*”.⁶

Un primer ítem que el autor desarrolla es la postura de los fundamentalistas y los modernizadores ante el patrimonio histórico. Se afirma que aquellos que tienen proyectos modernizadores no dejan de lado a los que se oponen al cambio; con el fin de abarcar el mayor número de sectores y de legitimar su hegemonía, intentan persuadir mediante la idea de que así como renuevan la sociedad, a su vez, prolongan las tradiciones que son compartidas. Debido a esta necesidad de ayuda mutua entre los renovadores y tradicionalistas se han realizado alianzas entre distintos sectores, pero por lo opuestas que son sus posiciones, en determinados aspectos, no han sido duraderas estas uniones.

En el marco de la modernidad latinoamericana, los debates sobre patrimonio histórico aún están ausentes. Este tema parece ser sólo propiedad de especialistas en el pasado: museólogos, restauradores y arqueólogos. Por esta razón, el patrimonio cultural, es sin lugar a dudas, el mejor medio para garantizar la complicidad social. Según García Canclini, con base esas prácticas y bienes tradicionales que recibimos del pasado y que sólo podemos: preservar, restaurar y difundir, se realiza la simulación social que permite nuestra unión como nación. El que aún hoy dichos bienes se mantengan invariables se debe a la atribución de valor colectivo, por encima de todas las diferencias presentes en la sociedad.

Para el autor, el patrimonio “es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos” (García Canclini, 1990), pues fueron ellos quienes determinaron que algunos bienes culturales como la música clásica, el centro histórico de las ciudades debían ser mayormente valorados; agregando a éstos, bienes populares que denominaron “folclor”.

Esta ideología oligárquica al contrastarse con los cambios llevados a cabo por la modernidad, produjo una visión del “ser nacional”, un tanto alejada de la historia; y ese signo de superioridad que daba el origen mítico en que se fundamentaba paso a ser sólo propiedad de los objetos que lo rememoran.

La razón por la cual hoy en día se conservan estos bienes o patrimonios históricos y culturales es por el pretexto de guardar modelos de carácter estético y simbólico: “su conservación inalterada atestiguaría que la esencia de ese pasado glorioso sobrevive a los

⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “El Porvenir del Pasado”, en *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

cambios" (Ibídem). Así mismo, porque trae beneficios a nivel espiritual necesarios para la conservación de los pueblos. Para García Canclini, el campo y sus tradiciones representan la última esperanza de "redención", "frente a las "catástrofes" de la modernización, de las nuevas tecnologías y de las ciudades anónimas".

Otro aspecto que en el texto se desarrolla es la teatralización del poder. Se dice que la ritualización cultural permite comprender las relaciones que se tejen entre el pasado y la modernidad. El poner en escena las tradiciones y el patrimonio cultural existente en museos, monumentos y conmemoraciones permite que aquellos quienes las adoptaron o construyeron sean legitimados.

Esta teatralización del poder comenzó a ser estudiada por filósofos y escritores, tales como Rousseau, Balzac, Diderot que antes que los estructuralistas e interaccionistas simbólicos, habían detectado en ella, su importancia como constituyente de la burguesía. Pero para García Canclini, lo realmente importante es saber de qué manera esta escenificación se da en los tiempos modernos, teniendo en cuenta lo que esta época significa en lo secular. Afirma que parece ser que el patrimonio cultural es inmune a la secularización, pues hoy su puesta en escena todavía tiene presente a un pasado que da origen y que determina las pautas que hay que seguir en la representación.

Esta teatralización del poder tiene su mejor escenario en la escuela. Su estructura, que divide en cursos el saber permite la enseñanza de los bienes que constituyen el acervo natural e histórico, es decir, se transmite desde los límites geográficos de la nación hasta los acontecimientos históricos que determinaron la fijación de dichos límites.

Pero en el texto también se afirma que esta transferencia de significados no se da sólo en el ámbito escolar, existe una serie de prácticas mediante las cuales se busca "ordenar, recordar y afianzar" los conceptos relacionados con el patrimonio legítimo, entre éstas se señalan las celebraciones, exposiciones y visitas a los lugares míticos. En América Latina, esta teatralización se convierte en la principal fuente de conocimiento para los que no tienen acceso a la educación. Entonces, la cultura les da los conocimientos que se aprehenden sobre la historia y la asistencia a estos actos conmemorativos.

Según García Canclini, una teatralización parecida a ésta, es la que se da en el ámbito político. La puesta en escena de la relación entre el gobierno y el pueblo tiene como escenario sitios históricos y plazas, palacios e iglesias, donde se representa el destino nacional diseñado desde hace mucho tiempo. El sentido dramático de dicha conmemoración se apoya también con signos o actos no verbales como los silencios y con el compartir de un escenario ritual, donde se va a celebrar una serie de sobreentendidos que resultan importantes al momento de crear códigos de identificación determinantes para acentuar más las relaciones entre sus miembros, y crear una barrera ante la presencia de extraños. Esto es claramente observable en los gobiernos de carácter conservador, donde el patrimonio cultural se limita al preexistente y a la repetición de ciertos ritos ya establecidos.

Sin embargo, el autor hace la salvedad de que no quiere negar la necesidad de dichas conmemoraciones históricas, pues no oculta la importancia que tienen para la cohesión y el arraigo histórico en tiempos modernos; lo que él critica es la excesiva ritualización que produce en sus practicantes un acondicionamiento tal, que todos los modos de actuar se uniforman, comportándose de forma igual en contextos similares. Para García Canclini, esto se vuelve preocupante, en la medida en que puede imposibilitar el buen desempeño en

el mundo contemporáneo, teniendo en cuenta la heterogeneidad, movilidad y desterritorialización que lo caracterizan.

Pero al mismo tiempo que se revela en el texto dicha preocupación se hace mención de lo vital que puede resultar el tradicionalismo al momento de hacerle frente a las contradicciones de la época moderna; convirtiéndose en una válvula de escape que permite salirse de las implicaciones de ese mundo y reorganizar la vida presente con arcaísmos que dicha época había desplazado. Tal como lo hicieron las últimas dictaduras en Latinoamérica, las cuales buscaban restaurar el orden social mediante el rescate de las celebraciones y conmemoraciones de carácter simbólico.

Para el autor, el tradicionalismo se fundamenta en la filosofía ontológica, mediante la concordancia que establece entre lo que se es y lo que se representa, la identidad y el patrimonio como reflejo de la esencia nacional. Por esta razón se dice que le da relevancia a todas las formas de conmemoración de carácter masivo: fiestas cívicas y religiosas, aniversarios patrióticos. "Se celebra el patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, los héroes que los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan" (Ibídem).

También se trata en el texto la forma cómo los museos llevan a cabo la difusión del nacionalismo. Para García Canclini el museo "es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron"; éste es un escenario en el que, en un principio, la cultura tradicional se percibía bajo una atmósfera fúnebre y solemne, pero ha sufrido transformaciones en lo funcional y lo estructural. Los museos ya no son sólo instituciones con la única finalidad de conservar y exhibir objetos, hoy en día se han convertido en medios masivos de comunicación, que ofrecen desde exposiciones temporales de ciencia y tecnología hasta libros, revistas y discos.

Se puede decir que son un gran centro cultural que da aportes tanto para la democratización de la cultura como para la difusión de un nuevo concepto de "cultura". En lo estructural, los museos tradicionales han experimentado cambios a nivel arquitectónico y estético que los han dotado de una serie de espacios (cafeterías, baños) que permiten percibirlos como "lugares de encuentro donde podemos pasar el día, comer y disfrutar" (Ibídem).

Aunque García Canclini declara lo eficaz que ha sido la alianza "museo- mass mediaturismo" para la difusión de la cultura, señala que no se puede negar la crisis que aún viven muchos museos alrededor del mundo, especialmente en América Latina. El conocer la razón por la que esto ocurre es, para el autor, la principal solución para explicar el nivel de desarrollo cultural bajo el cual nos hallamos. A pesar de que es consciente que algunos de los museos en estos países son tomados como ejemplo por la bibliografía especializada, la mayoría de los museos en Latinoamérica aún mantienen o reproducen la concepción tradicional. El caso de Perú es uno de los que se expone en el texto. En este país, el abandono en que se encuentran los museos corre por cuenta de los entes gubernamentales que no se interesan por corregir las deficiencias y ni siquiera toman conciencia de esas faltas.

En otros países de América Latina, el control o la preocupación por el estado del patrimonio es obra de entidades de carácter privado, grupos comunitarios y miembros de la



sociedad civil, quienes actúan aisladamente, conservando sólo una parte del patrimonio. Pero para el autor, el país Latinoamericano que más se ha interesado por conservar el patrimonio y difundir la cultura visual es México, debido a la orientación nacionalista de la política que adoptó después de la revolución.

Afirma que en un principio llevaron a cabo la colección de objetos y exposiciones temporales e itinerantes, donde lo primordial era la política educativa y la divulgación pública. En los años 50' con la irrupción de la modernización el patrimonio se reorganiza en museos diferenciados que conforman entre ellos una red, la cual junto con los medios de comunicación y la escuela contribuían a la clasificación y preservación de los bienes culturales.

Para García Canclini, los museos mexicanos son una prueba de que varios estereotipos con los que se relacionan los museos en general, son falsos. Por ejemplo, corroboran que estas entidades no están en decadencia, pues así como hay lugares que sólo exponen arbitrariamente objetos, también hay otros que a nivel educativo, museográfico y arquitectónico presentan signos de renovación. Así mismo, los museos en México desmienten que el aumento de las visitas a estos escenarios se debe a la notable afluencia de los turistas, pues el autor constata que la mayoría de personas que asisten son de ese país.

En el texto también se analizan dos estrategias utilizadas por el estado o entes particulares para el "performance" del patrimonio cultural en México, así como en otros países de Latinoamérica. Una de ellas es la *espiritualización esteticista* del patrimonio, que el autor explica tomando como ejemplo el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo. Aquí se exhiben objetos antiguos que han perdido su valor cotidiano o ceremonial y han tomado un valor estético, convirtiéndose en "obras". Aunque los organizadores son conscientes del valor histórico, arqueológico y cultural que tienen estos materiales, le anteponen su valor artístico, acción que los hace sentirse orgullosos.

El autor es muy claro al afirmar que esta museografía esteticista no abandona la ceremonialidad con que se identifica al museo, puesto que funda otra clase de ritualización sobre ese escenario, percibiéndose como un lugar sagrado o solemne donde se celebra "la supremacía de la mirada culta", lo que determina en el visitante el actuar rígido y cohibido. También señala que al exhibir las "obras" de diferentes etnias, crean una uniformidad que oculta las contradicciones sociales presentes en el origen de dichas obras; en este lugar son despojados de la funcionalidad y adoptan la belleza, digna sólo de ser admirada y contemplada, con lo cual se anula cualquier posible asombro de los visitantes ante lo distinto.

Con lo anterior pareciera que García Canclini rechazara esta estrategia en su totalidad, sin embargo, ve en ella aspectos positivos como el acercamiento y difusión de las culturas, la contribución a la concepción de "una belleza solidaria por encima de las diferencias geográficas y de cultura", y el constituir a estos objetos antiguos como pruebas visuales de una historia universal común.

La segunda estrategia es la *monumentalización y ritualización nacionalista de la cultura* que tuvo su origen en el Museo Nacional de Antropología fundado en México en 1825, el cual es considerado el más representativo de la mexicanidad. En él se confluyen la ciencia y el nacionalismo político mediante la utilización de recursos museográficos y arquitectónicos.

García Canclini se detiene a describir de forma detallada este escenario mostrando que la ubicación de las piezas que se exhiben y los dos recorridos que se proponen al culminar en un solo punto (la cultura que habitó México), favorecen la idea del nacionalismo. Así mismo afirma que al ubicarse este museo en la región central del país, donde se sitúa la capital y la sede del gobierno, y contener piezas originales de todas las regiones lo convierten en un escenario donde se produce una síntesis cultural.

Todas esas piezas valiosas que se reúnen en este museo representan el inicio de la monumentalización del patrimonio, no sólo por las dimensiones gigantescas de los objetos que allí se ponen en escena, sino también por su "abigarramiento y exuberancia visual".

De igual forma, el autor encuentra dos referencias claras, directas con la historia de la nación. La primera, es la sala de los orígenes, donde se halla un gran mural que ilustra el origen o la llegada de los pobladores a América; y la segunda, en la sección de Teotihuacán, que alberga objetos en miniatura y grandes pinturas originadas en el seno de esta cultura, las cuales representan el panteón de sus dioses.

Para García Canclini, resulta interesante la ubicación de figuras en miniatura en contraste con las piezas de grandes dimensiones, pues es un modo de llevar a cabo una retórica monumentalista. Considera que las representaciones en pequeña escala de los habitantes realizando actividades cotidianas, permiten aprehender de forma rápida y total la entidad abstracta a la que hacen referencia.

El Museo de Antropología propone, pues, una versión monumentalizada del patrimonio mediante tres recursos: "la exhibición de piezas gigantes, la evocación mitificada de escenas reales y la acumulación de miniaturas" (García Canclini, 1990). Pero, para el autor, el mayor logro de este museo radica en la visión tradicionalista que transmite de la cultura mexicana en un escenario modernizado arquitectónicamente, y con la ayuda de técnicas museográficas innovadoras.

De igual modo, este museo se vale de otros recursos para ofrecer una totalizante exhibición del patrimonio nacional: la ritualización y la teatralización. La puesta en escena del mundo exterior en el museo mediante escenificaciones de hallazgos o de cacerías nos acerca a la realidad de las culturas mexicanas, pero al mismo tiempo, dice García Canclini, nos distancia de ellas pues no tardamos en salirnos de este rito y de vernos como simples espectadores frente a la representación.

Sin embargo, estas teatralizaciones de lo cotidiano a menor y mayor escala actúan, según un autor citado, Pietro Bellini, como ritos de "metabolización de lo otro", "lo distinto se hace "soluble", dirigible, cuando, en el mismo acto en que se reconoce su grandeza, se le reduce y vuelve íntimo" (citado en García Canclini, 1990).

Otro aspecto que se vislumbra en cuanto al tratamiento moderno del patrimonio, por parte del museo, es el reconocimiento que le dan a la cultura popular como ingrediente clave de la cultura nacional, pero con ciertas delimitaciones: separan la cultura antigua (precolombina) de la actual, y muestran a esta última sin ningún rasgo de la modernidad, lo que para García Canclini resulta curioso, teniendo en cuenta el objetivo central del museo: "exhibir las grandes culturas étnicas como parte del proyecto moderno que fue la construcción de la nación" (García Canclini, 1990).

Por lo tanto, el patrimonio cultural que se expone es catalogado como “puro”, llevando a cabo un proceso de abstracción no equivalente con la realidad, sobre el cual el autor se cuestiona: ¿hay un criterio que permita diferenciar la abstracción legítima de la que no lo es? Según él, este criterio depende de las políticas del estado o del ente que “selecciona los patrimonios de diversos grupos, los combina y construye el museo”. Además apunta, que los productores de la cultura que se exhibe rara vez opinan, y mucho menos el público, que sólo se limita a participar de forma visual y pocas veces toma en cuenta el conocimiento conceptual que acompaña a la monumentalización y a la ritualización.

García Canclini también señala en el texto el hecho de que algunos autores en México consideren que la representación de lo nacional no es una realidad, sino una construcción basada en la “selección y “trasposición” de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política”. Complementario a esto, cuestiona la hipótesis en la que se centra el tradicionalismo, según la cual, la identidad cultural se apoya en un patrimonio constituido a través de dos momentos: ocupación de un territorio y formación de colecciones.

Para García Canclini, la identidad se teatraliza en un territorio por medio de la celebración de fiestas y la ritualización cotidiana; en la medida en que unos seres comparten estas representaciones, definen su identidad frente a los otros, que tienen un escenario distinto y otras formas de representarse. Por eso, cuando extranjeros quieren tomar posesión de un territorio, se apropian de todo lo natural que en él hay, al mismo tiempo que de sus habitantes; así mismo sucede cuando éstos quieren retomar su territorio.

Esta pérdida y recuperación tiene su lugar en la memoria, y se evocan y celebran mediante la implantación de monumentos y museos, los cuales concentran la identidad y le rinden culto. Los monumentos “presentan la colección de héroes, escenas y objetos fundadores” (Ibídem); tienen su asentamiento en la plaza como lugar público accesible a todos y la revisten de un carácter ceremonial, así como al museo los objetos que hacen parte de la identidad.

Del mismo modo, el autor afirma que las colecciones patrimoniales son necesarias porque conservan la versión auténtica de la identidad y las conmemoraciones, y “renuevan la solidaridad afectiva”, por lo que les reconoce a los tradicionalistas el haber trabajado por preservar el patrimonio y democratizar el uso y acceso a los bienes culturales.

Sin embargo, rechaza la ideología liberal tradicionalista pues encubre que los monumentos y museos son, en su mayoría, testimonios de la dominación; son mecanismos que “ocultan la heterogeneidad y las divisiones de los hombres representados” (García Canclini, 1990) así como los ritos sociales, estableciendo un orden que se hace incuestionable y que se debe acoger para evitar ser excluido.

En el texto se menciona la percepción de teorías rituales en relación con lo sagrado y lo profano, y se cuestiona cómo lo sagrado hace su presencia en los ritos culturales y políticos, respecto a lo cual se señala que es con base a dos elementos: “lo que desborda la comprensión y la explicación del hombre, y lo que excede su posibilidad de cambiarlo” (Ibídem). Esto se puede observar claramente en la organización del patrimonio en los museos mexicanos, donde se lleva a cabo la ritualización en relación con un orden establecido.

Pero así como los ritos sirven para crear identidad, también son usados para discriminar. Pierre Bourdieu, autor citado por García Canclini, considera que los ritos con funciones

sociales son “ritos de legitimización” y “de institución” pues instauran una diferencia permanente entre aquellos que participan y quienes no lo hacen. Esta barrera entre incluidos y excluidos es vista como natural por parte de la cultura tradicionalista, que arbitrariamente determina lo que debe ser expuesto en los museos, lo que debe enseñarse en la escuela y “legítima mediante una ritualización indiscutible, la distinción entre quienes acceden y quienes no lo logran” (Ibídem).

Este autor citado también sostiene que aquellos que heredaron este ritual sólo deben limitarse a tenerlo y complacerse de su puesta en escena. Pero si hacen lo contrario, si lo transgreden, si lo cuestionan, se convierten en los peores adversarios del tradicionalismo, en infractores y detractores de su herencia.

En el texto, García Canclini también se cuestiona sobre los recursos teóricos que se pueden tener en cuenta al momento de repensar las prácticas sociales del patrimonio cultural que resultan contradictorias. Respecto a lo cual sugiere que las teorías sociales podrían ser las más acertadas. Afirma que si se utilizan los estudios sobre reproducción cultural y desigualdad social, se observa que en realidad los bienes que a nivel temporal y espacial reúne una determinada sociedad, no pertenecen a todos sus integrantes, aunque así lo parezca.

Así mismo, al usar la Antropología y la Sociología para analizar la forma cómo se transfieren los saberes de una sociedad, tanto en el museo como en la escuela, se percibe que existen distintas maneras, dependiendo del grupo social que lleve a cabo la apropiación. El autor señala que esto se debe a la desproporción que existe en la participación de los grupos sociales en relación con la formación y el mantenimiento del patrimonio. Por lo tanto, existe una jerarquía de capitales culturales, donde se le da primacía a la cultura de los grupos hegemónicos por encima de los saberes y prácticas de grupos subordinados.

Según García Canclini, al estudiar sociedades contemporáneas, hay que tener presente que así como el patrimonio es un lugar común de una nación, es también el escenario de lucha entre las clases o grupos que la conforman. Debido a la complejidad de estas sociedades, donde se dan diferencias de carácter regional o social, existen sectores más dominantes que otros que llevan a cabo una apropiación del patrimonio común. En la medida en que el patrimonio cultural está en manos de este sector hegemónico, los productos o bienes generados por la clase popular se convierten en el patrimonio propio pero que puede ser generalizado si siguen distintas pautas: “acumularlos históricamente (...), volverlos base de un saber objetivado (...), expandirlo mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemática”.

Se afirma que esta superioridad de la élite con relación al patrimonio, se ha vuelto relativa en la actualidad gracias a las industrias culturales que se han encargado de redistribuir esos bienes culturales y de favorecer las interacciones entre lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno. Pero a pesar de lo provechosas que podrían resultar las tecnologías comunicacionales, hay que tener en cuenta que el patrimonio histórico se podría ver afectado, en el sentido en que se desdibujarían cuáles son los bienes propios de esa sociedad.

Por lo tanto, el autor considera que la política cultural que es necesario formular en la sociedad contemporánea, debe ser bajo las diferencias propuestas por Raymond Williams entre lo arcaico, lo residual y lo emergente. Lo arcaico, "es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven"; lo residual, "se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad"; y lo emergente, "designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales" (citado en García Canclini, 1990).

Según García Canclini, para que una política cultural sea eficaz debe saber articular lo arcaico con los nuevos significados que emergen y las prácticas que a ellos conllevan.

De igual forma, en el texto se señala que el carácter auténtico que se le atribuye al patrimonio, ha sido difundido por la bibliografía sobre este tema sin percatarse que los bienes simbólicos que en la actualidad circulan y se consumen han interrumpido "el mito de la originalidad, tanto en el arte de élites y en el popular como en el patrimonio cultural tradicional" (García Canclini, 1990).

Esta pérdida del sentido original de la obra de arte que se manifiesta en un texto de Walter Benjamín, establece un cambio en la significación de lo auténtico, en la medida en que se convierte "en una invención moderna y transitoria". Pero García Canclini hace alusión a que ese cambio no depende solamente de las tecnología recientes, sino también de la tendencia histórica global de acercar las cosas a las masas actuales.

Cuando el autor se pregunta, en esta parte del texto, sobre "qué cambió con la inserción de la cultura en las relaciones sociales", hace referencia a que la relación entre el espectador y la tradición, ya no se hace a través del contacto ritual con la obra, sino por medio de múltiples nuevos escenarios de difusión, que aunque no han vuelto insignificante la visita al centro histórico y al museo, han permitido la creación de patrimonios particulares de constante renovación.

También se afirma en el texto que hubo una época en que se exponían en el museo copias de obras antiguas, pues las reproducciones eran tan fieles al original, que a veces era difícil identificarlas. Estas copias se fueron difundiendo e incursionaron en otros sectores como la educación y el mercado turístico.

Según García Canclini, esta diferenciación entre el original y la copia es vital en la investigación artística y científica de la cultura. Señala que no se debe confundir "el reconocimiento del valor de ciertos bienes con la utilización conservadora que hacen de ellos algunas tendencias políticas" que establecen una oposición entre un "pasado sacro" y un "presente profano", la cual da origen a dos dificultades que el autor se detiene en exponer.

La primera, es que "idealiza algún momento del pasado y lo propone como paradigma sociocultural del presente" (García Canclini, 1990); para ellos todas las pruebas o hallazgos son auténticos y encierran un poder insustituible. La segunda, es que olvidan que "toda cultura es resultado de una selección y combinación, siempre renovada de sus fuentes", es decir, no tienen en cuenta que las representaciones culturales son "una puesta en escena, en la que se elige y se adapta lo que se va a representar" (Ibídem).

Del mismo modo, el autor afirma que aunque el original y la copia no están exentos de significación ya que a partir de ambas los sujetos pueden crear nuevos significados, es pertinente al momento de elaborar el sentido histórico y cultural de una sociedad, establecer

el sentido original que tuvieron los bienes culturales y llevar a cabo la diferenciación entre los originales y las copias, en vez de ocultarla como se hace en los museos.

Para García Canclini, la investigación, la restauración y la difusión del patrimonio no tienen como principal finalidad rescatar o restablecer la autenticidad, la tarea que les corresponde es “reconstruir la verosimilitud histórica y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente”. La importancia no debe radicar en los objetos, sino en los procesos. También señala que dar cuenta de los usos posibles y de la significación que hoy le damos a esos objetos no requiere la sola acción de los “especialistas en el pasado”, deben involucrarse todos aquellos sectores a los cuales les interesa o compete (indígenas, campesinos, profesionales, etc.). Esto favorecerá la unión de los grupos sociales en torno a “un proyecto histórico solidario” y puede “contribuir a afianzar la nación”.

De acuerdo a García Canclini, la raíz de todo está en la discusión que plantea al comienzo del texto entre fundamentalistas y modernizadores. Para él, es posible escapar de este debate con ayuda de la posmodernidad, puesto que “revela el carácter construido y teatralizado de toda tradición, incluida la de la modernidad”, refutando “la originalidad de las tradiciones y la originalidad de las innovaciones”. Y así mismo, permite percibir lo moderno, no en su oposición con la tradición, sino como “un proyecto relativo, dudable...”

El texto de Nelly Richard: “*Políticas de la memoria y técnicas del olvido*”⁷, también es pertinente para esta investigación pues ayuda a entender cómo se tejen las relaciones entre la memoria y el olvido en los países latinoamericanos, teniendo en cuenta los procesos socio-políticos que influyen en dichas sociedades. En este texto la autora se centra en mostrar el panorama de las políticas de la memoria que se presenta en Chile en el período postdictatorial. Es así como analiza los diferentes mecanismos que el gobierno de la Transición utiliza para sepultar la memoria y promover el olvido, pero al mismo tiempo se interesa por dar a conocer cuáles son las respuestas de la sociedad frente a este hecho.

En primer lugar, contextualiza, dibujando el estado del gobierno chileno y sus objetivos, después de la dictadura. Este gobierno de la Transición (1989) al establecer la política como transacción, es decir, utilizando “la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación” (Richard, 1998) buscaba evitar los desbordes de nombres, de cuerpos y experiencias, y de memorias. Su fin era recuperar y normalizar el orden democrático que se había perdido con la dictadura mediante el consenso y el pluralismo, interpretando “una nueva multiplicidad social cuyos flujos de opinión debían (...) expresar lo diverso”, pero a la vez dicha diversidad debía ser controlada con ayuda de “pactos de entendimiento y negociación” (Ibidem).

Según Richard, este modelo consensual estableció un paradigma de normalidad y legitimidad políticas, que promulgaba la regulación de las confrontaciones para proteger el acuerdo de posibles desbordes, por lo que se vio obligado a excluir “la memoria de la disputa” que se produjo en el proceso de elaboración de ese pacto. Pero así como borró tales desacuerdos, también “elimino de su repertorio de significados convenidos la memoria histórica del antes del consenso político-social”.

⁷ RICHARD, Nelly. “Políticas de la Memoria y Técnicas del Olvido”, en *Cultura, Política y Modernidad*, AA.VV., Bogotá, CES/UNIVERSIDAD NACIONAL, 1998.

Para la autora, la memoria es “un proceso abierto de interpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones”, sus comienzos y sus finales se reconstruyen con el surgimiento de nuevas hipótesis que desvirtúan las anteriores. Esta constante variación de la memoria, es lo que quería evitar el consenso oficial de la transición, andando las contradicciones del pasado y los desacuerdos del presente, con miras a que en el futuro dichas alteraciones no resultaran determinantes para transformar el porvenir que se auguraba.

Una de las tareas que debía realizar la Transición para hacer más llevadero el recuerdo de los momentos dramáticos y no tener ningún inconveniente en las celebraciones oficiales, era reducir el sentido violento al contorno de las palabras que se utilizaban para nombrar esos hechos. Así, al emplear términos inofensivos para referirse a ese pasado tormentoso, el consenso político mitiga cualquier dolor o emoción.

La razón por la cual este gobierno le da tanta importancia a las etiquetas de catalogación de la memoria es porque sólo es capaz de referirse a ella, “pero no de practicarla” pues supone la utilización de una serie de elementos conceptuales y simbólicos; “ni tampoco de expresar sus tormentos”, ya que es necesario desatar las emociones por medio del uso de figuras de lenguaje. Esta mención “anestésica” de la memoria también es llevada a cabo por los entes oficiales del gobierno (tribunales, comisiones) y por los informativos noticiosos, borrando cualquier materia herida del recuerdo: “densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales (...)” (Ibídem)

Del mismo modo, señala la autora que esta concesión no hace ningún tipo de distinción entre los sujetos, antes por el contrario, los nombra a todos por igual y los agrupa alrededor de la memoria citada. Pero ese término “memoria”, ya no guarda significación en el contexto en que se menciona pues se ha separado de las palabras que lo nombraban. Cuando el consenso recita esta palabra, el recuerdo de sus víctimas se vuelve “insignificante al dejar que lo hablen palabras debilitadas por las rutinas oficiales”.

También se afirma en el texto que la postdictadura “anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión, del desaparecimiento”, las cuales al mismo tiempo que evocan el cuerpo de aquellos que faltan connotan la muerte, simbólica, de la fuerza de una historicidad social, que fue experimentada por la cultura como una lucha por la defensa de sentidos. Mediante la construcción de nuevos lenguajes, que permitieran a los sujetos sobrevivir a la dictadura y enfrentarse a los códigos en esa batalla de sentido, hizo que las prácticas culturales se vieran afectadas por el alto nivel de rigor y certeza al que fueron sometidas; por esta razón, hoy la mayoría de los individuos optan por sentirse a gusto con las pequeñas satisfacciones a nivel personal y cotidiano para experimentar la ilusión de “ciertas autonomías relativas respecto de las estructuras del sistema” (Ibídem)

Nelly Richard sostiene que la condición postdictatorial se expresa como “pérdida del objeto”, es un duelo que se fundamenta y oscila entre dos acciones: “asimilar lo pasado” (recordar) y “expulsar su cuerpo muerto” (olvidar). Esta oscilación produce a su vez dos tipos de narraciones. Una es la derivada del enmudecimiento, “son biografías cautivas de la tristeza de un recuerdo inamovible”. La otra, producida por la sobre-excitación, son relatos de carácter liviano que se inclinan hacia la “sobrecumulación de lo pasajero mediante la exageración de ritmos y señales”. La alternancia entre dichas narraciones revela la

problemática de la memoria histórica en la época postdictatorial, pues fluctúa entre “la petrificación nostálgica del ayer” y “la coreografía publicitaria de lo nuevo”.

Del mismo modo, la autora señala que esa transformación de la historia por parte del consenso produjo, en algunos actores sociales, el volcarse hacia el recuerdo de la Antidictadura y de sus héroes con el objeto de buscar una salida ante la ausencia de rebeldía y heroísmo del presente. Esta lucha entre la dictadura y su oposición que le daba sentido al pasado generó en los sujetos de la postdictadura una melancolía y una depresión debido a la inactividad y el silencio en los cuales se hayan inmersos. A partir de esta conexión entre el pasado y el presente por mecanismos que impiden las recordaciones de la memoria, la autora considera que la acción que deben realizar los sujetos es difundir la creación de relatos que den cuenta del ayer y del hoy, en un constante ir y venir del tiempo y de la historia.

En el texto se afirma que la actualidad de la Transición chilena se vale de esa ruptura o discontinuidad que los sujetos realizan, a fin de separar al “hoy” de posibles lazos históricos y “de que la historia se vuelva definitivamente olvidadiza” (Ibídem). Pero para ello, debió ocultar ese juego ambivalente entre el pasado y el presente, mediante el silenciamiento de su antiguo régimen económico-militar que daba continuidad al pasado y la promulgación de su “novedad” político-democrática”.

Las Agrupaciones de los Derechos Humanos se han encargado de “rastrear, socavar, desenterrar” los pedazos del pasado que han sido esparcidos por el poder para borrar las huellas de sus hechos criminales. Según Nelly Richard, el paso que se debe seguir después de este descubrimiento es la asimilación, por medio de narraciones biográficas e históricas que permitan liberarse del recuerdo y se constituyan como pruebas contra la criminalidad. Pero deja muy claro, que no sólo es hacer el ejercicio retrospectivo para traer al presente “la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido”, sino de abrir fisuras con la interrogación crítica para romper esas verdades que la historia proclama como únicas.

La memoria del pasado tiene su punto más dramático en las narraciones de los detenidos-desaparecidos y sus familiares. En esta situación, el recuerdo desempeña un papel vital pues permite mantener viva la imagen del ausente. El recordar constantemente el cuerpo desaparecido, anula cualquier posible olvido que pueda borrar la memoria de la ausencia y así ocasionar una doble pérdida: la del cuerpo y la del recuerdo; por tal razón la existencia de los múltiples actos simbólicos que permiten la aparición del recuerdo y “la actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad” (Ibídem).

Con respecto a lo anterior, la autora se formula un interrogante sobre el tipo de lenguaje que se debe utilizar para llevarlo a cabo, teniendo en cuenta los actuales contextos mediáticos. Según ella, existen distintos métodos que convidan o incitan a olvidarse del pasado en el presente. Uno de ellos es el consenso, que con base en sus políticas de orden, los reintegra a todos y deja por fuera a aquellos, que como los familiares de los detenidos, no se contentan con lo que les brinda el hoy, sino que llevan a cuestas el dolor del pasado. Otra técnica es el uso de “las “políticas de obliteración institucional” que a partir del indulto y la amnistía, crean una brecha entre la verdad y la justicia, evitando que los culpables sean castigados. Y la última que se menciona en el texto, es la forma del olvido llevada a cabo por los medios de comunicación, que utilizan sus espacios para restringir el recuerdo y emitir narraciones que vuelven difusa la mirada hacia esta supresión.

Los familiares de las víctimas tienen conciencia de las dificultades a las que se ven expuestas la preservación de la memoria del pasado y la aplicación de ésta, por lo que se encargan de publicar las actividades anuales que realiza la Asociación de Detenidos-Desaparecidos, así como no se han cansado de reproducir señales y mensajes que llenen el vacío de la ausencia. Todo esto en oposición a ese universo de consumo que sólo se interesa por llenar de banalidades el mundo, siendo indiferentes ante la recordación, y privando de sentido a los actos simbólicos y palabras “antes cargados de rigor y de emotividad” (Richard, 1998).

Lo que sucede es que no existe, hoy en día, esa valoración de la experiencia, de las vivencias singulares, únicas, aquellas que viven los familiares de detenidos-desaparecidos, donde el dolor que experimentan es algo incuantificable. No se puede calcular desde el mercado, porque es imposible darle el valor de una mercancía y regular sus cualidades y propiedades para hacerlas iguales a las demás; ni mucho menos desde el consenso, teniendo en cuenta su tendencia a estandarizarlo todo y a hacer de las subjetividades unos elementos más de la serie uniforme pasiva.

A partir de lo anterior la autora se cuestiona sobre “¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria...?”. Entendiendo por dichas superficies a una escena de producción de lenguajes que, al mismo tiempo que quebranta “el silencio traumático de una no palabra cómplice del olvido”, libera al recuerdo de esa reiteración obsesiva. La idea, según N. Richard, es volver legible o comprensible la materia de lo vivido resignificándola por medio de imágenes y palabras, que permitan percibir los hechos de la violencia desde otras perspectivas.

Pero al momento de querer recuperar el pasado su lugar en el hoy, a qué lengua debe apelar, teniendo en cuenta que el estado actual de los idiomas está en concordancia con el tono pasivo empleado por los mass media, y que éstos promueven la tecnología, que no siente compasión ni piedad por la fragilidad de la memoria.

Esta pregunta, dice la autora, que se formuló en Chile ante la necesidad de retomar la palabra en la postdictadura, hecho que aún los escritores de esa época no han sabido manejar por querer ser honestos y expresar su indignación frente a aquellas corrientes del conocimiento que tomaron una posición de defensa de sus saberes, abandonando la revisión que la crisis que se vivía obligaba a realizar. Es así como se cita en el texto el ejemplo de la Sociología, que al hacer investigaciones sobre Derechos Humanos, utilizó técnicas cuantitativas que veían los testimonios de las víctimas como simples datos que debían ser procesados y ordenados, y a ellas como objetos de investigación, y no como “identidades que habían perdido toda firmeza de contornos y unidad de significación” (Ibidem).

Sin embargo, la Sociología alternativa no tardó en percatarse de esta pérdida de sentido e ideó una respuesta en función a esos cambios que se presentaron en la sociedad chilena en el período de la dictadura; por lo que esta ciencia ajustó su discurso, refuncionalizando lo social y lo político, mediante una lengua “reconstituyente de procesos y sujetos” que no fuera compatible con “lo roto, lo disgregado, lo escindido, de subjetividades sociales y culturales en trance de pertenencia e identidad” (Ibidem).

Otra respuesta que no se hizo esperar fue la ideada por el arte y la literatura, que contrario a las ciencias sociales, lideraron un proceso de desajuste para narrar las ruinas del sentido. Con base en un lenguaje lleno de fragmentos, sin reglas sintácticas, con léxicos

extraviados intentaron buscar el equivalente literario a esa crisis de significación y representación social. No querían cerrar las brechas dejadas por la falta de sentido, sino “reestilizar cortes y fisuras, discontinuidades y estallidos” (Ibídem).

Nelly Richard afirma que en estas dos clases de respuestas se pueden ver dos formas opuestas de relacionarse con la memoria y el recuerdo. La de la Sociología, que favorece una nueva versión, más tecnificada, del consenso; y la del arte y la literatura, que con sus figuras e imágenes y con una lengua quebrada, habla de los desechos de la memoria para no volver a mortificar o empeorar las heridas causadas. Para ella, ambas condensan “un saber crítico de la emergencia y del rescate a tono con lo más frágil y conmovedor de la memoria del desastre”.

Jesús Martín-Barbero, también trata en el texto: “Medios, olvidos y desmemorias”⁸, la temática del recuerdo y el olvido, que es, sin duda alguna determinante para comprender el proceso que se opera en la memoria en América Latina.

El autor hace una reflexión en torno a dos hechos muy determinantes para las sociedades latinoamericanas, especialmente en los últimos años: el papel de los medios de comunicación en los modos de recordar y olvidar, y la forma cómo se dan las relaciones entre memoria y olvidos en tiempos de guerra. Aunque el autor los desarrolla por separado se observa que están muy relacionados entre sí, pues ambas temáticas tienen como eje central los “mass media”.

En el primer aparte se hace alusión a la principal tarea que, según el autor, el presente siglo le encomienda a los medios masivos: fabricar presente. Se afirma que ellos contribuyen a la construcción de un presente autista, es decir, autosuficiente, que cree poder bastarse a sí mismo, sin necesitar del ayer ni del mañana; es lo que Martín-Barbero llama “un presente continuo” pues los acontecimientos que se narran, se toman como una sucesión donde el hecho siguiente que ocurre está aislado del anterior, no hay una relación de continuidad entre ellos.

Por esta razón, se dice en el texto que los medios debilitan el pasado, la conciencia histórica, pues no hay interés en saber los hechos precedentes a la actualidad, y si se da el caso de hacer alusión a éstos, es con el único fin de reducirlos a una cita que sirva de adorno; de este modo, se toma como un hecho aislado, fuera de su contexto y se da la pérdida de relación del presente con el pasado, al mismo tiempo que no permite que se tome distancia del presente.

En el texto también se señala que el presente al que contribuyen los medios, genera una ausencia de futuro, ya que no favorece la existencia de cambios y la creación de proyectos; los medios diluyen la necesidad del futuro, ya que para éstos es inconstruible el futuro por los hombres en la historia sino que el único posible llega de otra parte, del “más allá”.

Martín-Barbero afirma que los medios de comunicación, especialmente la radio y la televisión, trabajan sobre la *simultaneidad de tiempos*, donde el acontecimiento y la imagen ocurre de forma simultánea, “el presente de lo que esta pasando” se vuelve fugaz mediante la transmisión en directo; y la *instantaneidad de la información*, que se refiere al carácter

⁸ Martín-Barbero, Jesús. “Medios, olvidos y desmemorias” en “Medios para la Paz” *Tertulia en la Fundación Santillana*, Bogotá, noviembre de 1998.

temporal de los hechos que se cuentan, “lo actual es el instante” y lo que le interesa a estos medios es hacer circular una mayor información en el menor tiempo posible.

Este “tiempo- de- los- medios”, se dice en el texto, que comprime la información, condicionándola y moldeándola, en dos sentidos. El primero, transformando el costo del tiempo en condicionante de la estructura de noticieros, por lo que todas las noticias valen igual, su duración no está determinada por su importancia; esto obedece a que los noticieros tienen al ritmo visual, como base de su organización narrativa. En el segundo, el tiempo condiciona la información moldeando su elaboración. No hay tiempo para investigar, analizar y documentar, lo que importa es la puesta en escena, la obra de teatro que se monta en torno a la simultaneidad del hecho y la noticia.

En el segundo aparte, Martín-Barbero se centra en el proceso de olvidar y recordar en torno a los conflictos, a la guerra. Aquí, se realiza una serie de interrogantes: ¿quién es el que recuerda?, ¿qué memoria es la activada?, ¿la memoria de quién?, ¿quién hace hoy memoria? Afirma que aunque muchos son los modos de contar, ningún discurso recuerda de verdad, la abundancia de modos de recuerdo acaba siendo una manera de que el pasado sea borroso, difuso e indoloro. Esto sucede principalmente por la acción de los medios que mediante su política informacional regulan la forma cómo debe circular el recuerdo, empleando un discurso neutro e indiferente.

La memoria de los medios, es una “memoria de consenso”, que, según el autor, es la etapa superior del olvido, pues por cada memoria que se legitima hay muchas que son excluidas, condenadas al olvido. Así mismo, los medios suprimen el conflicto, cicatrizan en falso; lo que conlleva a que exista la incapacidad de hacer memoria y de olvidar. En el texto se dice que esta memoria que es recobrada es una traición a la historia, pues los relatos de la actualidad, son relatos que funcionalizan la tragedia de las víctimas a los intereses del tiempo rentable, convierten la memoria en rentabilidad informativa y transforman la actualidad en desmemoria. Para el autor, la memoria esta hecha de una temporalidad inconclusa, que es “el correlato de una memoria activa, activadora del pasado y reserva/semilla de futuro” (Martín-Barbero, 1998); y que sólo puede aflorar cuando se desplieguen los tiempos reprimidos por la memoria oficial o negados, neutralizados por los medios de comunicación.

Frente a todo esto, Martín-Barbero propone en el texto dos tareas para la memoria. La primera, consiste en des-hacer las cicatrices que cubrieron las heridas sin curarlas, no con el fin de reabrir las heridas sino de “desmontar la farsa y falsa explicación con que se recubrió lo que dolía sin que se curara en realidad”. La segunda es valerse “de la memoria de que estamos hechos” para comprender la densidad simbólica de nuestros olvidos y “hacer estallar la engañosa neutralidad con que nos adormecen los medios”.

A pesar de que alrededor de todo el texto se hace cierto énfasis en el papel negativo de los medios frente a la memoria, en la parte final se señala un aspecto positivo relacionado con la segunda tarea que, según el autor, el presente siglo le encomienda a los medios: la producción de espectros. Para él, gracias a la referencia que los medios de comunicación hacen de las víctimas, de los muertos, de los desaparecidos; se puede llevar a cabo la posibilidad del duelo sin el cual no se podrá tener paz.

3. EXAMEN DE LOS MONUMENTOS ESCULTÓRICOS

Estos conceptos que he presentado se podrían llevar al contexto local, y ser aplicables a los monumentos de esta ciudad. Al hacer la relación de esta teoría con la monumentaria de tipo escultórico, se obtiene el siguiente resultado:

3.1 BUSTOS EN EL CAMELLÓN DE LOS MÁRTIRES:

Los diez bustos ubicados en el Camellón de los Mártires son un reconocimiento a héroes proyectados como gestores de la Independencia. Este sitio funciona como lo que denomina Hugo Achugar "lugar de la memoria", es decir, un espacio geocultural o simbólico desde donde se habla y se construye la memoria mediante la evaluación del pasado. En este caso, corresponde a las experiencias históricas vividas por los individuos del siglo XX, ya que este lugar de la memoria "estaba fundamentado en un proceso de construcción nacional, donde la voz de los padres de la patria, de los próceres muertos era el principal sustento" (Achugar, 1998). Por lo tanto, la creación de estos bustos responde al llamado de glorificar el pasado con el fin de enaltecer los orígenes en que se fundamentó la ciudad.

Del mismo modo, esta memoria histórica se encuentra materializada en este lugar, pues aquí se presenta la localización física de un hecho histórico: el fusilamiento de los patriotas, durante el régimen del terror impuesto por Pablo Murillo en el período independentista. Estos monumentos buscan honrar la desaparición de estos individuos y perpetuar este suceso, venciendo el tiempo y el olvido. Como afirma Néstor García Canclini "se celebra el Patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, los héroes que los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan" (Canclini, 1990), por lo que el Patrimonio histórico es el "escenario principal para la puesta en escena de la identidad y el nacionalismo" (Ibídem).

Con lo anterior se podría llegar a pensar, que todas las esculturas o monumentos que desfilan o se ponen en escena en dicho escenario son el resultado de un consenso entre los ciudadanos de la nación puesto que se supone, que términos como "identidad" y "nacionalismo" deben envolver e involucrar a todos aquellos que los conforman.

Sin embargo, estas esculturas revelan una desproporción en cuanto a la participación de los grupos sociales en relación con la formación y el mantenimiento del Patrimonio histórico, pues es la clase élite quien al mismo tiempo que tiene el poder político, tiene el poder para determinar lo que se representa, según lo expresa García Canclini, el monumento "constituye la celebración del poder, el poder tener el poder de monumentalizar" (Canclini, 1990). Es así como los monumentos sólo dan a conocer el panteón de héroes o actores representativos de esta clase, y los representantes de la clase popular son relegados o excluidos, con lo que se ocultan la heterogeneidad y las divisiones de los hombres representados. En palabras de Achugar "la visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y todos aquellos que el monumento niega o contradice" (Achugar, 1998), por lo que el monumento se convierte en el principal causante del olvido de los no representados.

3.2 MONUMENTO A PEDRO DE HEREDIA:

Este monumento que se alza en la Plaza de Los Cochés, representa un reconocimiento al fundador de la ciudad, el cual hace parte de la colección de héroes, escenas y objetos fundadores, que representan el patrimonio cultural cuya puesta en escena tiene presente a

sistema de los mass media” (Achugar, 1998) y la segunda, “cuya construcción está determinada por los estados nacionales” (Ibidem); pues tanto los medios de comunicación de la ciudad y el gobierno local se han visto involucrados en el proceso de creación, difusión y ubicación de este monumento como Patrimonio histórico de la ciudad, llegando a ser uno de los más reconocidos a nivel nacional e internacional.

Pero como dice Nelly Richard, “la memoria es un proceso abierto de interpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones” (Richard, 1998), existe otra versión de la historia de este personaje que no cuenta el monumento. Hernán Urbina Joiro en su libro sobre la india Catalina da lugar a una contramemoria inspirada en la producción académica, señala que la representación que se hace de ella en su edad adulta no puede corresponder a la real, pues su investigación arrojó como resultado que no hay documento alguno que señale que Catalina hubiese abandonado su adorno “a la española” o volviera a vestir los atuendos indígenas de la infancia tras su secuestro o su regreso a Cartagena (Urbina, 2006)

Por lo tanto, este autor hizo lo que Richard expresó: “No sólo es hacer el ejercicio retrospectivo para traer al presente “la imagen de lo padecido y lo resistido”, sino de abrir fisuras con la interrogación crítica para romper esas verdades que la historia proclama como únicas” (Richard, 1998), puesto que este monumento a la vez que concentra la identidad, encubre la verosimilitud histórica. Tal como lo expresa Achugar: “...el monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento” (Achugar, 1998). Así mismo García Canclini constata lo anterior al afirmar que la principal finalidad de la investigación, restauración y difusión del Patrimonio es “reconstruir la verosimilitud histórica y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente” (Canclini, 1990).

3.4 MONUMENTO A LOS SIGNATARIOS DE LA INDEPENDENCIA:

Este obelisco que se alza en el centro del Parque Centenario, está destinado a “honrar la memoria” de los patriotas que firmaron el acta de Independencia de 1811. Esta teatralización del poder, que se hace al poner en escena este monumento como patrimonio cultural permite que, tal como lo expresa García Canclini, aquellos quienes lo construyeron sean legitimados; sólo se hace alusión a la participación de los miembros de la clase dirigente que firmaron el Acta de Independencia, pero se omite los actos realizados por los sectores populares, quienes realmente lucharon por la libertad, pues obligaron a la Junta Suprema a firmar dicha acta. Por lo tanto, este monumento presenta una colección de héroes fundadores falsos y omite la versión auténtica de este hecho histórico.

Aquí nuevamente ocurre lo que afirma Achugar, “la memoria varía en función del poder ideológico, (...) socio-económico, de clase...” (Achugar, 1998), pues se observa que existen dos versiones respecto a dicho suceso, ambas condicionadas por la clase social. Pero a pesar de que la clase popular es consciente de la veracidad de su versión, es la de la clase dirigente la que prima, con lo que se reafirma la idea que expresa Miguel Izard al ser citado por el mismo autor, de que “el poder cambia el relato de la historia” (Ibidem); por lo que la clase élite crea el monumento para implantar la universalización de una memoria acorde con sus intereses y sepultar en el olvido a los no representados.

Sin embargo, en este monumento se lee el agradecimiento que Cartagena le hace a dichos “patriotas”, con lo que se da a entender que ese obelisco es un homenaje en nombre

de todos los habitantes; esto es lo que García Canclini señala cuando dice que la ideología liberal tradicionalista encubre que los monumentos son, en su mayoría, testimonios de la dominación, “son mecanismos que ocultan la heterogeneidad y las divisiones de los hombres representados” (Canclini, 1990).

3.5 ESTATUA DE LA “NOLI ME TANGERE”:

Esta estatua de bronce, localizada al centro del Camellón de los Mártires, representa a “una madrona en actitud hierática con el brazo en alto como intentando detener a un invasor imaginario” (Gutiérrez, 2000), fue una donación que las señoras de Cartagena le hicieron a su ciudad natal. Este monumento es, sin lugar a dudas, lo que considera García Canclini una teatralización de poder, pues al traer esta escultura de Italia para conmemorar los cien años de la Independencia de esta ciudad se pone en escena el patrimonio cultural, ya que permite que quienes adoptaron esta tradición y construyeron dicho monumento sean legitimados. Esta es una muestra de lo que para García Canclini es la identidad, la cual considera que “se teatraliza por medio de la celebración de fiestas y la ritualización cotidiana” (Canclini, 1990).

Esta escultura realizada expresamente para la celebración del centenario de Independencia, también representa la celebración del poder, “del poder tener el poder de monumentalizar” (Achugar, 1998) pues la clase élite era la encargada de llevar a cabo los actos conmemorativos, donde se legitimaba los bienes culturales que ellos consideraban y así mismo las prácticas que buscaban “ordenar, recordar y afianzar” los conceptos relacionados con el patrimonio legítimo.

Según García Canclini, la conservación de bienes o patrimonios históricos y culturales es por el pretexto de guardar modelos de carácter estético y simbólico, así esta escultura de “La Noli Me Tangere” al tener su procedencia en el gusto artístico de la época en que fue ejecutada representa una muestra o se constituye en una prueba de que “la esencia del pasado glorioso sobrevive a los cambios” (Canclini, 1990).

Pero llama la atención la forma cómo a este monumento se le añade un detalle particular que busca contextualizar el estilo artístico en la época y lugar donde se levanta: el escudo republicano de Cartagena, que sostiene la matrona con su mano derecha. Esto constata el ferviente patriotismo de la época en que se inauguró este monumento y corrobora lo expresado por García Canclini cuando hace referencia a que la representación de lo nacional es “una construcción basada en la selección y “trasposición” de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación” (Ibídem).

3.6 MONUMENTO A SIMÓN BOLIVAR:

Esta estatua, de bronce que se yergue en el parque o plaza que lleva su nombre, representa al « Libertador » y es obra del escultor venezolano Eloy Palacios, pariente de Simón Bolívar, que muestra a éste entrando a Cartagena y saludando la plaza. Su origen se debe al deseo que tenían los habitantes de la ciudad de rendirle homenaje al que ellos consideraban “el padre de la patria” e “hijo benemérito”, honrando su memoria y al mismo tiempo, enaltecendo la esencia del pasado glorioso de la ciudad.

Este monumento constata la importancia de la plaza para la difusión de la memoria histórica por ser lo que expresa García Canclini, “un lugar público accesible a todos” (Canclini, 1990), pero esto es algo que no es reciente pues el día de su inauguración se

depositó en el centro una “cápsula del tiempo”, en cuyo interior se colocaron monedas de la época y un documento con la firma del presidente Rafael Núñez. Lugar, que luego ocupó la escultura de Simón Bolívar dándole a la plaza un mayor toque de solemnidad.

Así mismo, esta plaza fue cuna de festividades conmemorativas de la Independencia de la ciudad donde se daba la puesta en escena de múltiples rituales con base a los cuales se realizaba lo que llama García Canclini “la simulación social”, que permitía la unión de todos como nación. Es decir, que en dicha puesta en escena desaparecían las diferencias a nivel social y no existían distinciones de ninguna clase, el compartir o realizar las mismas prácticas los agrupaba a todos bajo un solo rotulo: nación. Aquí se constata lo que afirma Achugar que el monumento “proclamaba una memoria única, nacional y homogeneizadora” (Achugar, 1998).

Sin embargo, nos dice García Canclini que esta representación de lo nacional no es una realidad, sino una construcción basada en la “selección y “trasposición” de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política” (Canclini, 1990), a todos estos ritos que establecen un aparente orden social le subyacen intereses mezquinos de la clase dueña del poder que sólo vela por su propia legitimación.

3.7 MONUMENTO A BLAS DE LEZO:

El monumento que se ubica frente al Castillo de San Felipe representa al español que defendió a la ciudad de los ataques piratas. La historia oficial cuenta el heroísmo y enaltece sus cualidades pero oculta que él no fue el único defensor de la ciudad en los tiempos en que se dieron los asaltos, los agradecimientos y los honores rendidos no deben ser sólo para él. Sin embargo, así sucede, confirmando lo que señala Achugar cuando dice: “la visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y todos aquellos que el monumento niega o contradice” (Achugar, 1998), siendo el “principal causante del olvido de los no representados” (Ibidem).

De igual modo hay que decir respecto a este monumento que aunque se encuentra distante del centro histórico, como lugar diseñado o determinado por los sectores oligárquicos entre uno de los bienes culturales que debían ser mayormente valorados se ha establecido como parte del Patrimonio histórico de la ciudad, que se restaura y difunde, tal como lo expresa García Canclini: “se celebra el Patrimonio histórico constituido por los acontecimientos fundadores, los héroes que los protagonizaron y los objetos fetichizados que los evocan” (Canclini, 1990).

Así mismo, este monumento se convierte en “eje central de la monumentalización de la memoria”, en un modo de hacer universal una memoria, la memoria oficial de la ciudad que busca ser divulgada por el gobierno local, tanto a nivel nacional como internacional, teniendo en cuenta la importancia de Cartagena como ciudad turística.

3.8 MONUMENTO A JOSÉ FERNÁNDEZ DE MADRID:

Este monumento se levanta, como la mayoría de estatuas de la ciudad, en el centro de una plaza, en este caso, en el parque cuyo nombre le es dado gracias a la estatua que allí se alza, la del prócer José Fernández de Madrid. Respecto a este monumento ahí mucho por decir. Lo primero es que es una prueba que confirma la afirmación de Achugar de que “la memoria varía en función (...) del poder de clase, la etnia, el género...” (Achugar, 1998), puesto que la memoria que difunde este monumento corresponde a los intereses de la clase

dirigente dueña del poder ideológico y económico; y así mismo, busca rendir culto a este personaje, “honrar su memoria” como un digno representante de esta clase por ser uno de los firmantes del acta de Independencia de 1811.

Sin embargo, hay otra memoria que este monumento intenta borrar o desaparecer con su visibilidad, la memoria de los de la clase popular, como afirma Achugar: “el monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento” (Ibídem). De este modo, dicho monumento al hacer parte del patrimonio de la ciudad, se constituye en un método para preservar y difundir la memoria de la clase élite, como lo expresa García Canclini, “el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos” (Canclini, 1990).

Para la clase popular la firma del acta de Independencia es una acción a la que se vio obligada la clase dirigente, entre éstos el personaje que representa el monumento, por lo que existen dos versiones del mismo hecho. Esto es lo que señala Singh, al ser citado por Achugar: “la conflictiva relación entre la historia y la memoria conduce a que no exista ni una memoria ni un relato histórico...” (citado en Achugar, 1998). Por lo tanto, es lógico que sean muchas las memorias que se pueden presentar ante sucesos históricos, de acuerdo a los sujetos sociales que en ellos intervengan.

3.9 MONUMENTO A LOS ZAPATOS VIEJOS:

Este monumento es un homenaje que la municipalidad de Cartagena le quiso rendir al poeta Luís Carlos López, a los cinco años de su fallecimiento. Dentro de toda la obra poética de este autor cartagenero fue escogido el soneto titulado “A mi Ciudad Nativa”, donde exalta a la ciudad vencida y disminuida; así, de esta composición poética surge el motivo escultórico, más específicamente, del último verso. A partir de lo anterior, se puede decir, que no fue coincidencia que se halla escogido este poema pues al mismo tiempo que se le rendía homenaje al poeta, también se le rendía tributo a la ciudad.

Así mismo, este monumento actúa como lo que afirma Achugar un “modo de documentar, construir o consolidar la identidad del ciudadano y de la polis” (Achugar, 1998), por lo que ayuda a difundir los conceptos relacionados con el patrimonio legítimo y se convierte en una “forma de la memoria” para perpetuar y “vencer el tiempo y el olvido”. Dicho monumento se erige como parte constitutiva del Patrimonio cultural de la ciudad, pues su puesta en escena y su conservación es por el pretexto de guardar modelos de carácter estético y simbólico, como lo expresa Achugar, “su conservación inalterada atestiguaría que la esencia del pasado glorioso sobrevive a los cambios” (Ibídem), por lo que este poema que da origen al monumento hace parte de un pasado glorioso que es necesario hacer perdurar y divulgar.

3.10 MONUMENTO A CRISTOBAL COLÓN:

Esta escultura de mármol, situada en la plaza de la Aduana, se inauguró con motivo del aniversario del Descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1894. Este monumento representa al «Descubridor», Cristóbal Colón, junto a una mujer indígena, que yace sobre un pedestal decorado con altorrelieves de las tres carabelas: la Pinta, la Niña y la Santamaría; y de un mapa de América en forma circular. Dicha estatua fue obsequiada a la ciudad por el miembro de una familia de ascendencia italiana, Juan Bautista Mainero y Truco, como testimonio de cariño a Cartagena, a donde llegó siendo niño.

Me parece que a este obsequio le subyacen intereses personales del italiano, pues se puede vislumbrar que esta persona intenta reafirmar su origen, teniendo en cuenta que tiene su ascendencia es de la misma procedencia que la de Colón. Como plantea García Canclini, al afirmar que el tradicionalismo se fundamenta en la filosofía ontológica, la cual “establece una concordancia entre lo que se es y lo que se representa” (Canclini, 1998).

La escogencia de este personaje para hacer una estatua que fuera un obsequio a la ciudad deja ver lo que decía Achugar, respecto a un alzheimer colectivo, es decir, el temor por la pérdida de la memoria y la necesidad de buscar métodos de hacer perdurable el pasado, es decir, de tener cerca un medio que le recuerde sus orígenes. Pero aquí se observa que dicha tendencia al olvido es padecida por una sola persona por lo que lo llamaría “alzheimer individual”. Así mismo, este monumento busca grabar en la memoria de los habitantes de la ciudad la importancia de este personaje al ser parte del origen histórico, un origen lejano, por decirlo así, pues está conectado a los comienzos más remotos de la nación pero que fue y es determinante en la configuración de lo que se es hoy.

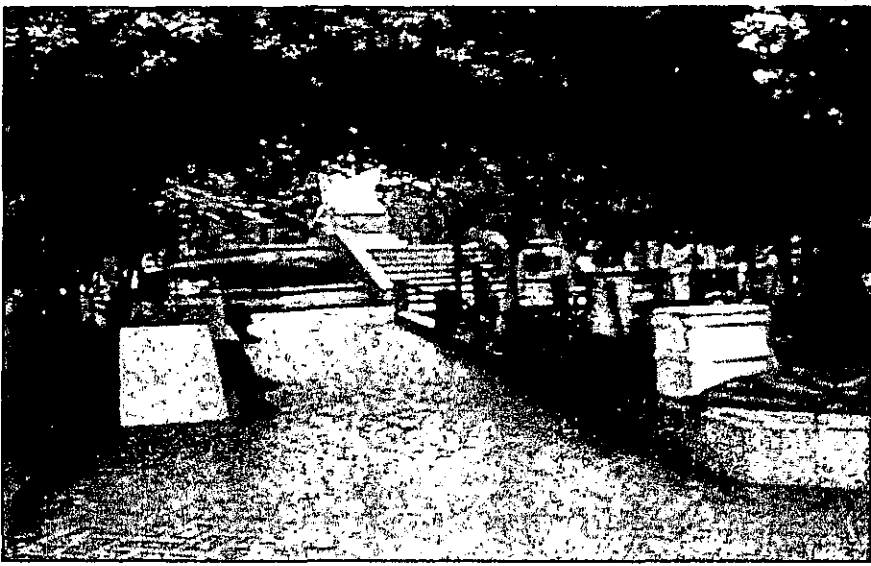
4. RASTREO DE MONUMENTOS EN CARTAGENA

A continuación se presenta un rastreo de la monumentaria, acompañado de una descripción física y de la historia oficial que se ha escrito en torno a cada una de las piezas que conforman dicho conjunto. Primero daré cuenta de los monumentos de tipo escultórico, los cuales revelan o dan a conocer personajes que intervinieron en algún período histórico de la ciudad y luego, me ocuparé de presentar los de tipo arquitectónico, que dan cuenta de estructuras civiles, militares y religiosas que han sobrevivido al pasar del tiempo.⁹

4.1 MONUMENTOS ESCULTÓRICOS:

Los monumentos escultóricos que reseñaré se encuentran, en su mayoría, ubicados en distintas plazas de la ciudad. Para tener una mejor panorámica, se señalará la plaza donde está ubicado y se hará la respectiva alusión a la estatua que se yergue en ese lugar y al personaje que ésta representa.

PLAZA FERNÁNDEZ DE MADRID



La antigua plaza de los jagüeyes, más tarde de Santo Toribio y hoy de Fernández de Madrid, fue convertida, bajo la administración del Dr. José Manuel Goenaga, en un pequeño, pero bonito parque en cuyo centro confluyen seis calles. En este espacio, sobre una plataforma a la que se accede por dos escaleras, es donde se yergue la estatua del cartagenero José Fernández de Madrid.

⁹ La información que a continuación se presentará es el resultado de la recopilación de diversas fuentes (libros, internet), que han sido organizadas a manera de una perífrasis descriptiva. Entre las más usadas se pueden citar: URUETA, 1912; BOSSA HERAZO, 1981; LEMAITRE, 1983; MARCO DORTA, 1988; PORTO DEL PORTILLO, 1997; *Archivo Histórico de Cartagena de Indias* (Palacio de la Inquisición); *Guías Elarqa de Arquitectura*; [Http://CVC.Cervantes.es](http://CVC.Cervantes.es) (casa virtual cervantes)

Se dice de José Fernández de Madrid que aunque no fue un héroe militar, ni murió como los mártires; sus talentos y virtudes personales, su carácter y su obra política, periodística, diplomática, literaria y científica, le hicieron jugar un papel importante en la época de la "Ilustración", de cuya fuente se alimentó la revolución emancipadora.

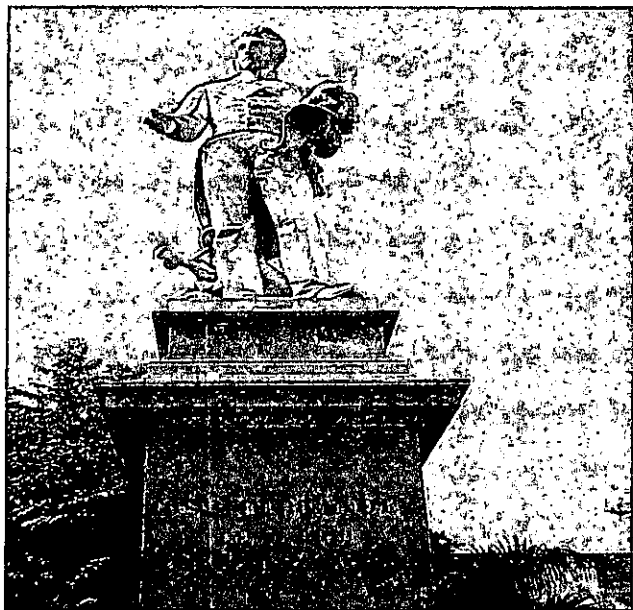
Nació en Cartagena en 1789, respecto a sus orígenes hay dudas, algunos dicen que su padre fue un guatemalteco y otros creen que fue un español y para unos su madre fue Samaria, y hay quien dice que fue Cartagenera. Los libros hablan de su vivaz inteligencia y ansia insaciable de saber, que no se contentó con la beca del colegio de El Rosario, ni con graduarse de abogado, sino que también se hizo médico en España. De regreso a Cartagena, se vio involucrado en los sucesos del Once de Noviembre de 1811, donde la ciudad declaró su independencia absoluta de España, y fue precisamente Madrid quien redactó el Acta de Independencia. Respecto a su papel en este hecho, los libros recuerdan lo que expresó Rafael Núñez en el discurso con que inauguró, en 1889, o sea en el centenario de su nacimiento, la estatua del prócer: "Algunos vacilaron antes de tomar resolución tan osada que a la luz de la fría razón podría considerarse acto de locura suprema; pero el impulso de los demás poseídos por el fuego sagrado, entre los cuales figura principalmente Fernández de Madrid, prevaleció en aquella clásica efemérides".

Pero no sólo se involucró en este hecho político, llegó a ser magistrado de la república y reemplazó a Camilo Torres en la Presidencia de la Provincias Unidas de la Nueva Granada y también hizo parte de la Junta Suprema de Cartagena. Pero en el año de 1816, Pablo Morillo entró a Cartagena luego de vencer en Cachiri al ejército patriota y Madrid cayó en manos del español; logrando poner a salvo la vida a cambio del destierro.

Exiliado en la Habana y bajo permanente vigilancia de las autoridades españolas de la Isla, Madrid se dedicó primero a la medicina, comenzando por el oficio de médico de los esclavos, pero rápidamente fue ganando clientela hasta que llegó a convertirse en el médico de cabecera del Virrey Montalvo y, de Cagigal, el Capitán General de Cuba.

Fernández de Madrid, en Cuba, comenzó su carrera literaria en los distintos géneros, escribió varios ensayos y memorias de mayor interés, reeditados por el gobierno comunista de Cuba, sobre la malaria y la fiebre amarilla; en la poesía, dos poemas suyos se hicieron famosos en toda Hispanoamérica, uno de ellos titulado "La Hamaca" y otro "Mi Bañadera"; en el periodismo, "sobresalió y se hizo notable en todo el mundo hispánico, por famosas polémicas, en defensa de la libertad y de la democracia" (*Archivo histórico de Cartagena*); y, en el teatro, compuso una tragedia en versos titulada "Guatimocin" (o Cuatemoc) en donde "describe el dramático final del héroe mexicano y pone en interesante contrapunteo a las dos civilizaciones enfrentadas" (*Archivo histórico de Cartagena*).

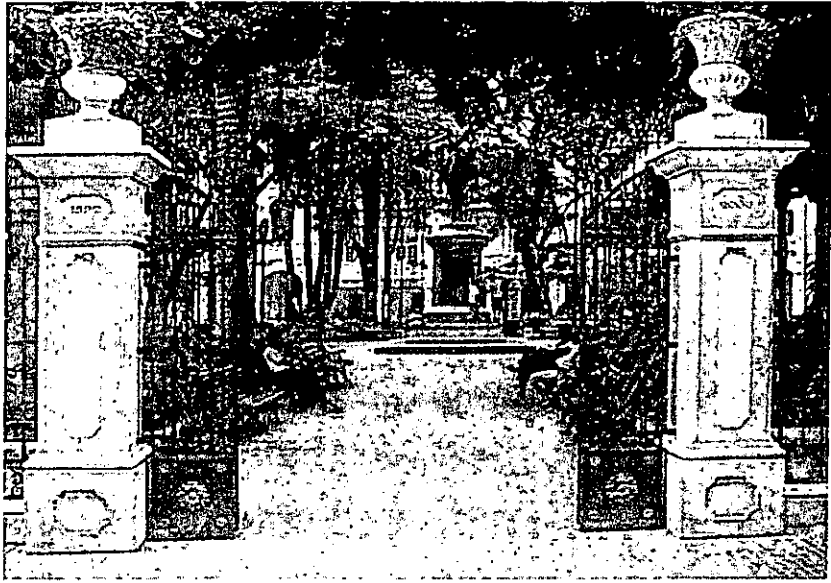
Posteriormente, Simón Bolívar sacó a Madrid de su destierro a Cuba, para llevarlo a la plenipotenciaria diplomática de Colombia en Londres, donde se desempeñó.



La estatua, inaugurada con motivo del Centenario del nacimiento del prócer, es de mármol y representa al Dr. Madrid de pie y en actitud de dirigir la palabra a sus conciudadanos. Al frente, en el pedestal, tiene la siguiente inscripción:

“A José Fernández de Madrid. La patria agradecida”; y en el lado opuesto están grabadas estas dos fechas, la del nacimiento del prócer y la de la inauguración de la estatua: “19 de Febrero de 1789 – 19 de Febrero de 1889”.

PARQUE O PLAZA DE BOLIVAR



Este parque se encuentra situado en la parte más central de la ciudad. “Es una típica plaza estilo español, matizada de tropical vegetación, que fue durante la Colonia el corazón de Cartagena de Indias. En efecto, en aquellos años, esta plaza servía de escenario a las retretas animadas por la banda militar” (*Archivo histórico de Cartagena*).

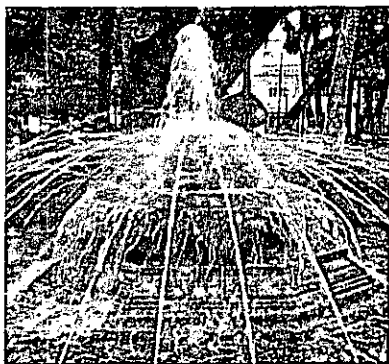
El primer nombre que recibió fue el de Plaza de la Catedral, ya que colinda con el principal templo de Cartagena. Luego en 1610, cuando se instauró en «la Heroica» el Tribunal de la Inquisición por Real Cédula del rey Felipe III, ésta adoptó el nombre de Plaza de la Inquisición, ya que fue escenario del primer Auto de Fe —o sentencia por herejía— ordenado el 2 de febrero de 1614 por los inquisidores Juan de Mañozca y Pedro Mateo de Salcedo.

En el siglo XIX, la junta organizadora de las festividades conmemorativas de la Independencia de Cartagena dispuso que las corridas de toros se realizaran en dicha plaza. Pero al no tener cercas, la idea se convirtió en un peligro público. De hecho, “la determinación fue revocada luego de que un toro embistiera a un ciudadano, que envalentonado desafió al animal de lidia”. (*Archivo histórico de Cartagena*)

“En 1887 el alcalde la ciudad, Henrique Román, escoge esta plaza (...) para diseñar un parque, que le encarga a Luis Felipe Jaspe. Como nota curiosa puede mencionarse que el día de su inauguración de depósito en el centro una “cápsula del tiempo”, en cuyo interior se colocaron monedas de la época y un documento con la firma del presidente Rafael Núñez”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Más tarde, el 11 de noviembre de 1897 se inauguró en medio de la plaza la “estatua ecuestre” de Simón Bolívar. Entonces el Cabildo determinó cambiarle el nombre sombrío de la Inquisición por el de Plaza o Parque de Bolívar.

Su diseño original era un cuadrado casi perfecto, “separado de los andenes perimetrales por una verja de hierro colado, obra del general Pedro Martínez Padilla. En 1925 esta verja fue retirada y reconstruida, e instalada en 1999, con el fin de devolverle su imagen original”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)



Este parque contiene cuatro acicates, en cuyo centro se levantan bonitas fuentes hidráulicas, que también hacían parte del diseño original. El espacio del medio es circular y a él van a dar las cuatro avenidas o calles que parten de las cuatro entradas. En el centro de este espacio que viene siéndolo a su vez del parque, se alza la estatua, de bronce, de «el Libertador»; obra del escultor venezolano Eloy Palacios, pariente de Simón Bolívar, que representa a éste entrando a Cartagena y saludando la plaza.



El pedestal es de granito de Finlandia, y en lado del frente de la estatua ostenta el escudo nacional, también de bronce. En los demás lados se leen las siguientes inscripciones:

En el lado opuesto al frente: “Al padre de la patria – La heroica Cartagena – 1896”

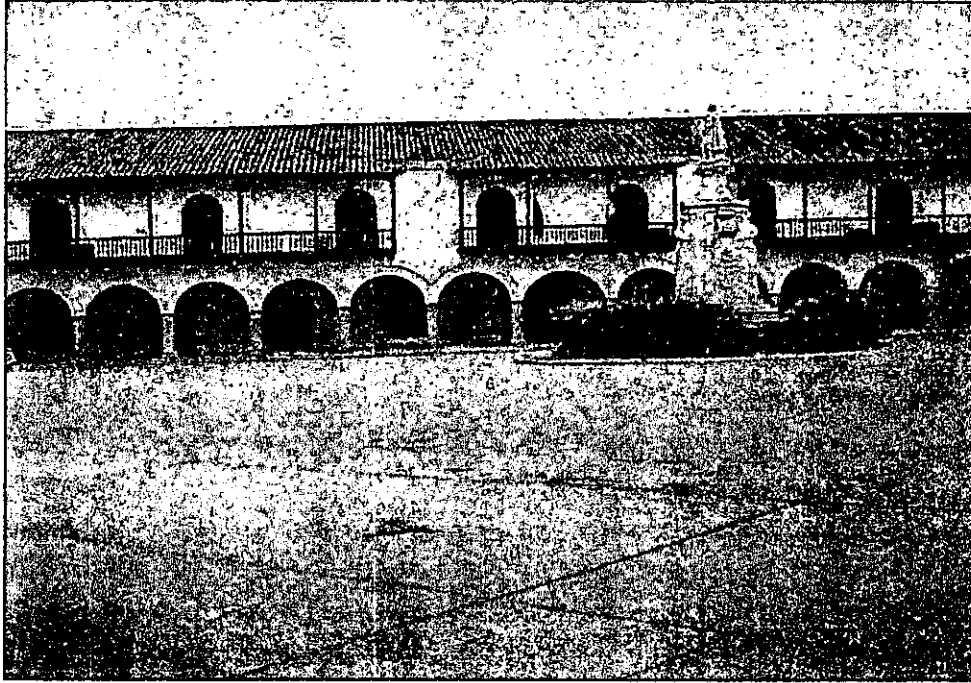
En el lado derecho: “La América entera espera su libertad y salvación de vosotros, impertérritos soldados de Cartagena y de la Unión. Bolívar.”

En el lado izquierdo: “Cartageneros, si Caracas me dio vida, vosotros me distéis gloria...” “¡Salve Cartagena redentora – Bolívar!”, “Nada puede serme más lisonjero que verme en los hijos beneméritos del estado de Cartagena– Bolívar”.

“La primera de las tres inscripciones anteriores es tomada de la proclama dirigida por el Libertador a las fuerzas del Estado de Cartagena y de la Unión, en la villa de San Antonio, el 1 de Mayo de 1812, al emprender la asombrosa campaña que lo llevó triunfante a Caracas. La segunda se encuentra en la proclama que Bolívar dirigió a los cartageneros a su entrada a esta ciudad el 27 de Julio de 1827. La última es parte de la contestación que dio el Libertador a la comisión del Estado de Cartagena que fue a poner en sus manos el decreto legislativo en que se le declaraba hijo benemérito del mismo estado”. (Urueta, 1912)

Esta plaza está enmarcada por el Palacio de la Inquisición, la Catedral y el Cabildo (hoy la Gobernación de Bolívar), es decir por las instituciones más importantes que tuvo la Heroica en tiempos de la Colonia. Actualmente, también comparten su marco, el Banco de la República y el Museo del Oro de Cartagena.

PLAZA DE LA ADUANA



Esta es una de las más amplias y elegantes plazas de Cartagena de Indias. En el edificio de la Aduana, que abarca todo un costado de la plaza, vivió el fundador de Cartagena, Pedro de Heredia.

Como la mayoría de las plazas cartageneras, ésta ha tenido varios nombres que nos recuerdan su historia. Cuando se instalaron las oficinas reales en el edificio de la Aduana, la plaza fue llamada de la «Antigua Real Contaduría». Luego en 1790, cuando se organizó allí la Administración de la Aduana, se comenzó a denominar «Plaza de la Aduana».

Con motivo del aniversario del Descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1894 se inauguró en la plaza la estatua de Cristóbal Colón. Se trata de una escultura en mármol del «Descubridor» junto a una mujer indígena, que yace sobre un pedestal decorado con altorrelieves de las tres carabelas: la Pinta, la Niña y la Santamaria; y de un mapa de América en forma circular. En 1894, dicha estatua fue obsequiada a la ciudad por el miembro de una familia de ascendencia italiana, Juan Bautista Mainero y Truco, “como testimonio de cariño a Cartagena, a donde llegó niño”.

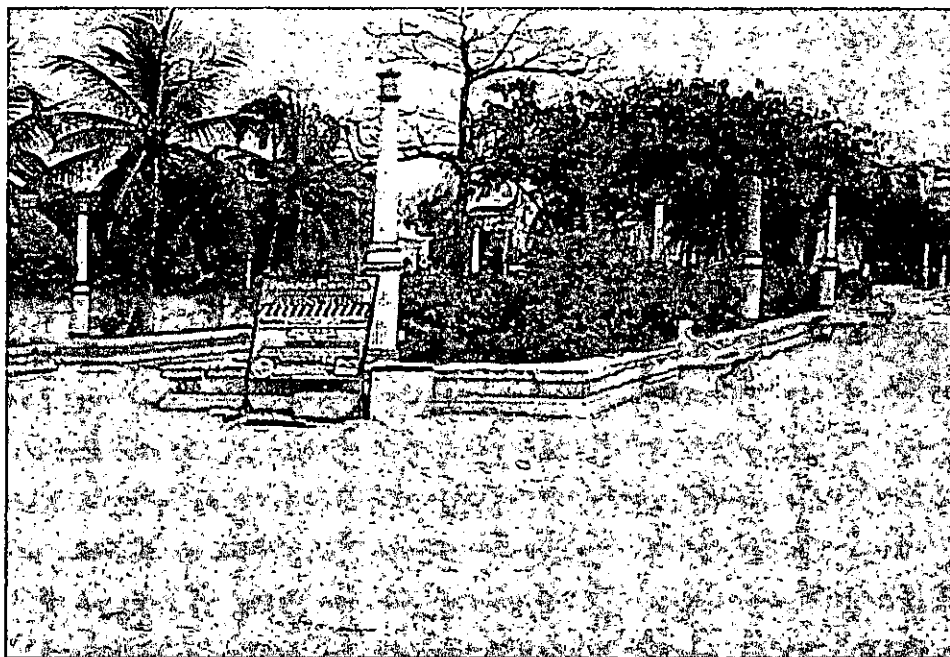
Inicialmente daba el frente a la casa del Marqués del Premio Real, de donde fue posteriormente rodada e invertida a consecuencia de la ubicación de unos tubos para presión de combustible.



Su inauguración llevó a las autoridades a cambiarle el nombre por el de «Plaza Colón», pero los cartageneros siguieron llamándola Plaza de la Aduana. Posteriormente, el ayuntamiento decidió llamarla Plaza Rafael Núñez como homenaje póstumo, 'al cuatro veces Presidente de la República, nacido en Cartagena. Pero, de nuevo, la voluntad popular prevaleció sobre las disposiciones oficiales, de modo que continuó llamándose Plaza de la Aduana.

Antiguamente existió en el marco de esta plaza el Portal de los Moros, “una galería con arcos donde funcionaban las tiendas y comercios de los musulmanes que llegaron a Cartagena a principios del siglo XVII” (*Guías Elarqa de Arquitectura*). Hoy día el marco de esta plaza está dominado por la Casa de la Aduana, “una imponente edificación colonial”, donde funcionan las oficinas de la Alcaldía Municipal o Ayuntamiento de Cartagena.

PASEO O PLAZA DE LOS MÁRTIRES



Ubicada al frente de la Puerta del Reloj y vecina de la bahía de las Ánimas, esta plaza es una de las más extensas de Cartagena antigua, y quizás la que ha sufrido mayores transformaciones. A principios del siglo XVII, el gobernador de Cartagena ordenó establecer el matadero público (lugar de sacrificio de animales para el consumo) en las inmediaciones de este lugar. Esta circunstancia motivó que los cartageneros comenzaran a llamarla Plaza del Matadero. Años después, el matadero de reses se trasladó cuando la ciudad construyó un lugar para el mercado público de Cartagena.

Este paseo fue inaugurado por los años de 1870 a 1871. Al cumplirse el primer centenario de la independencia de Cartagena, el 11 de noviembre de 1911, el Cabildo decide cambiarle de nombre por el de Plaza del Centenario, que alterna con el de Plaza de la Independencia, durante algún tiempo.

Pero son los hechos históricos de 1816, escenificados en esta plaza, los que dieron origen de su tradicional nombre. En efecto, en esta plaza, aunque no con la misma apariencia que hoy ofrece, fueron fusilados nueve próceres de la Independencia de Cartagena el 24 de febrero de 1816 por el llamado «Pacificador», Pablo Morillo, que había sitiado a la ciudad unos años atrás, en un intento por recuperar a la ciudad para la Corona española.

“Por medio de la Ley de 1882 de la Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Bolívar, se iniciaron los trámites para conmemorar a los patriotas ajusticiados por los españoles, con nueve bustos de mármol blanco de Carrara, contratados en Italia con Felipe Moratilla...” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)



“Habiendo recibido el Gobierno del Estado los bustos de los Mártires por cuenta de dicha entidad por el ex presidente del Estado Dr. Eugenio Baéna, a la sazón Ministro de Colombia ante la Santa Sede; se debió al ilustrado cubano D. Francisco J. Balmaseda, que residió por muchos años en esta ciudad, la iniciativa de colocar las estatuas en este paseo público de la ciudad”. (Urueta, 1912)

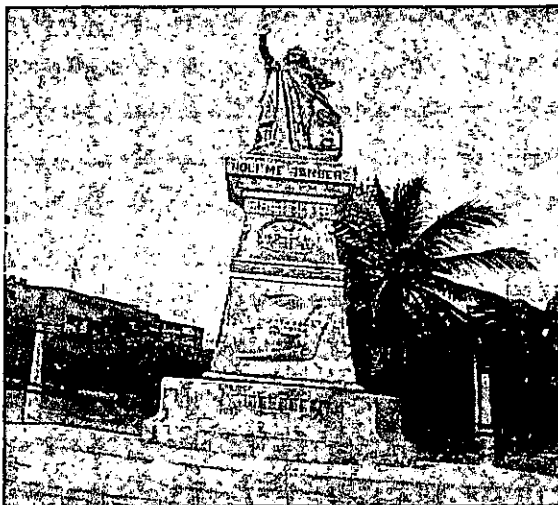
Por ello, al conmemorarse un siglo del “atroz sacrificio”, la ciudad decidió llamarla Plaza o Paseo de los Mártires, como se le conoce hasta hoy. Los bustos, colocados el 11 de Noviembre de 1886 (setenta años después de haber sido fusilados), se encuentran distribuidos a los extremos del paseo y corresponden a los siguientes mártires:

Manuel del Castillo y Rada, José María García de Toledo, Miguel Díaz Granados, Antonio José de Ayoa, Martín Amador, Manuel Anguiano, Pantaleón Germán Ribón, José María Portocarrero, Santiago Stuart y Manuel Rodríguez Torices. Este último, que es el más reconocido por llevar su nombre a un barrio de esta ciudad, no fue fusilado en el mismo lugar que los restantes pero su busto figura en esta galería de mártires.

Manuel Rodríguez Torices fue “uno de los grandes artífices de la independencia de Cartagena y figura importante en la formación de los primeros años de la nación. Fue uno de los firmantes del Acta de Independencia Absoluta y del establecimiento consecuente del Estado Soberano de Cartagena de Indias, del que más tarde fue uno de sus más notables presidentes. Al momento de la reconquista española en 1815 trató de salir al extranjero, pero el ejército de Morillo lo apresó en Popayán y luego de un juicio infame, fue condenado a muerte en la horca el 5 de octubre de 1816”. (Bossa Herazo, 1981)

Hasta mediados del siglo XIX, la Plaza de los Mártires “estaba bañada por las aguas de la quebrada de San Anastasio, que corrían a todo lo largo de la plaza original, desde el Muelle de los Pegasos hasta el barrio de La Matuna”. (Urueta, 1912)

“Según fotografías del siglo XX, este era un sencillo espacio longitudinal determinado por simples bancas o escaños de madera y por los bustos antes mencionados con sus respectivos pedestales, en el centro del cual se ubicaba una fuente. En 1920 ya se había definido su fisonomía actual, que consta de un rectángulo con sus extremos redondeados” (*Guías Elarqa de Arquitectura*) y en el centro una estatua que fue inaugurada con motivo de la celebración del Centenario de Independencia: “La Noli Me Tangere”.



Dicha estatua, esculpida según un diseño de Luís Felipe Jaspe, “representa a una matrona en actitud hierática con al brazo en alto como intentando detener a un invasor imaginario y con su mano derecha sostiene el escudo republicano de la ciudad. En su plinto hay grabada una leyenda que reza en latín “Noli Me Tangere”, que quiere decir “No me toquéis”. Esta bella escultura ejecutada en Italia, y en grado sumo simbólica, conforme al gusto artístico de la época, fue una donación que las señoras de Cartagena le hicieron a su ciudad natal, por colecta pública e iniciativa de Concepción Jiménez de Araújo...”. (Lemaitre, 1983)

PLAZA DE LOS COCHES



Esta plaza es la primera en recibir a los visitantes del centro histórico de Cartagena de Indias, ya que se encuentra al traspasar la Puerta del Reloj.

Ha sido nombrada de muchas maneras a lo largo de su historia. Primero fue conocida con el nombre de «el Juez», porque, según cuenta la tradición, el licenciado en leyes, don Francisco de Santa Cruz, vivió en la casa de la esquina de la plaza. Este jurista había llegado a Cartagena en 1536, como Juez de Residencia, con el fin de juramentar al nuevo gobernador, don Juan de Vadillo, quien reemplazó al fundador de Cartagena, don Pedro de Heredia.

Posteriormente la plaza se convirtió en el lugar de venta de los esclavos negros traídos de África durante la Colonia. Entonces la plaza se denominó «el Esclavo».

Para finales del siglo XVI, los mercaderes se instalaron en un costado de la plaza, donde ofrecían los más variados productos, en su mayoría artículos procedentes del viejo continente. Esta circunstancia motivó que la plaza se nombrara de los «Los Mercaderes». Años más tarde, se autorizó la venta de yerbas en un rincón de la plaza, por lo que la gente

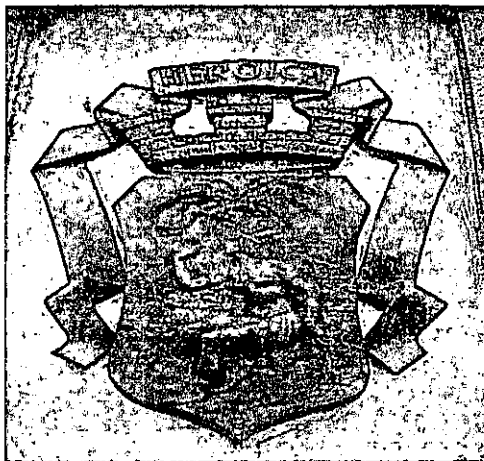
comenzó a llamarla «Plaza de Yerba». A finales del siglo XIX, el Ayuntamiento autorizó estacionar los coches en un costado de la plaza, entonces los cartageneros pasaron a denominarla «Plaza de los Coches». Por último, con motivo de haberse firmado el tratado fronterizo colombo-ecuatoriano de 1919, el Cabildo expidió una norma para rebautizarla como Plaza de Ecuador. No obstante, los habitantes la siguen llamando Plaza de los Coches.



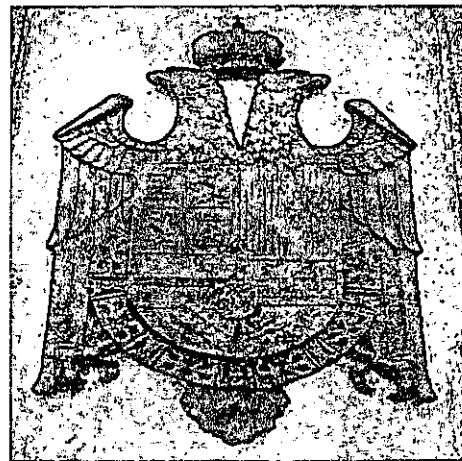
Hasta entrado el siglo XX, en medio de esta Plaza se encontraba la «Picota» pública u horca, donde se exhibían las cabezas de los ajusticiados, o se les daba muerte allí mismo. Hoy se distingue por el Portal de los Dulces, donde se pueden degustar los más tradicionales manjares de la costa del mar Caribe colombiana.

“La estatua de Dn. Pedro de Heredia se erige en está plaza desde 1960, es obra del famosísimo escultor español Juan de Avalos, autor, entre otras obras maestras, de la gigantesca estatua de los cuatro evangelistas, que blanquean la base de la gran Cruz del Valle de los caídos, cerca de Madrid. Esta estatua fue erigida como merecido homenaje al fundador de la ciudad nacido en Madrid, de padres nobles y parentela conocida en la Villa del Oso y del Madroño”. (Marco Dorta, 1988)

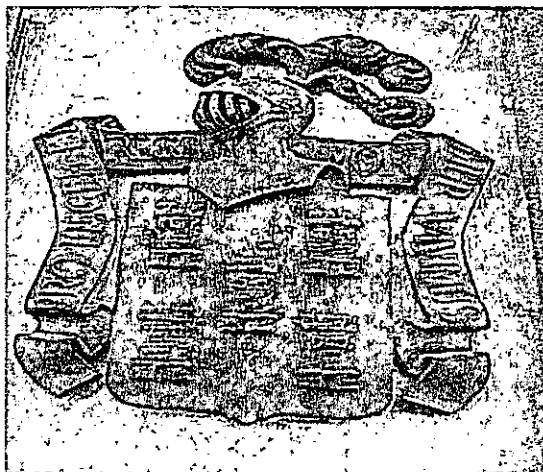
En el pedestal donde se encuentra esta escultura, se puede observar, a cada lado un escudo distinto:



Parte Delantera



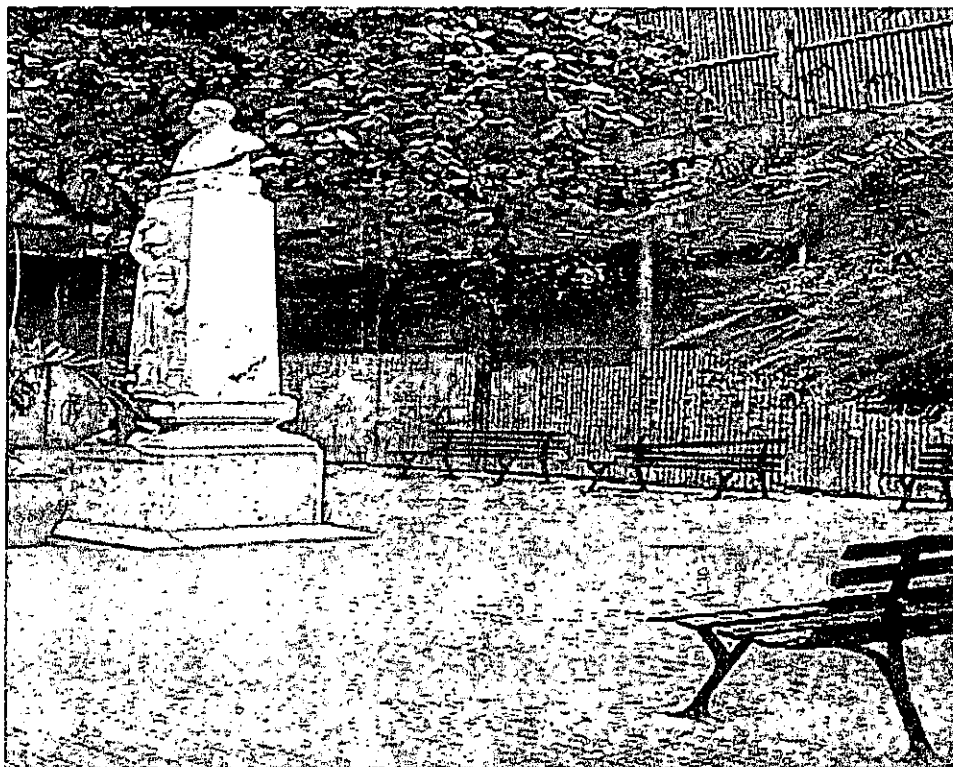
Lateral Izquierdo



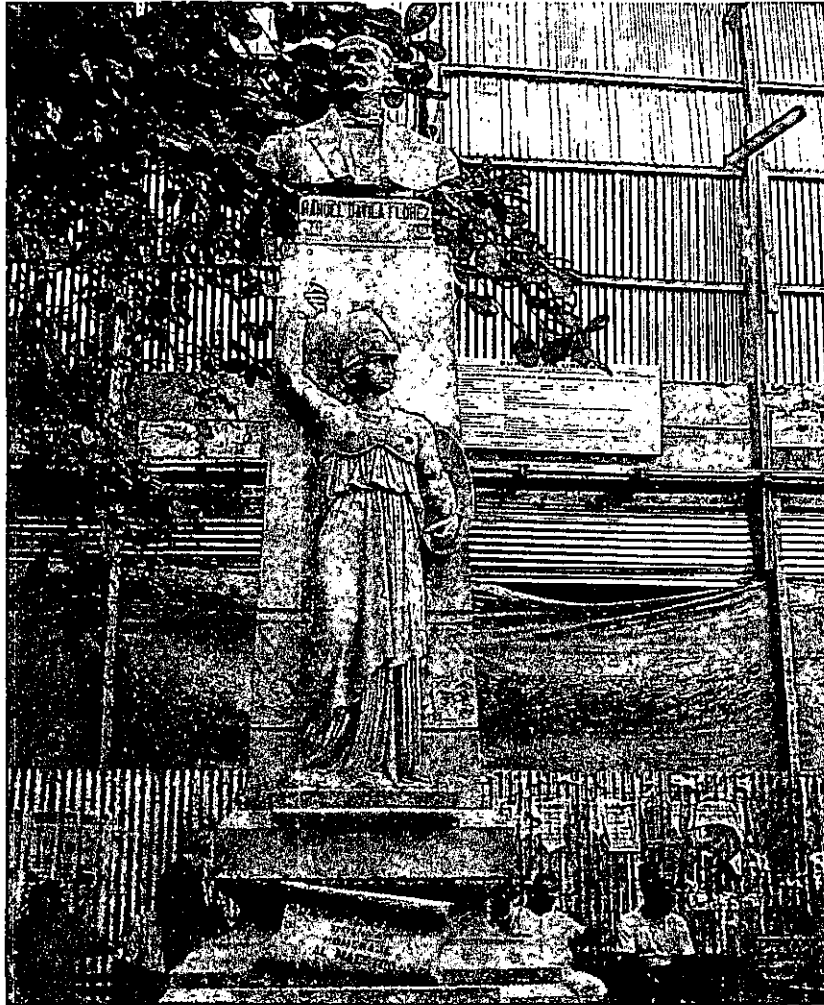
Parte Trasera

Lamentablemente, hoy día, el lado derecho del pedestal está vacío, parece que el escudo que allí se encontraba ha sido hurtado.

PLAZA DEL ESTUDIANTE



“Terminados los trabajos del convento de San Agustín en 1580 la plaza fue bautizada con el mismo nombre del convento. Para el año 1828 el gobierno del General Francisco de Paula Santander dispuso que en dicho edificio se instalara la Universidad del Istmo y Magdalena, e inmediatamente el lugar fue llamado “Plaza de la Universidad”. Al comenzar el siglo XX, el Concejo municipal ordenó colocar una lápida de mármol y que en dicha plaza se levantara una estatua al distinguido hijo e Cartagena Dr. José María del Castillo y Rada. Pero esta estatua jamás se colocó”. (Porto del Portillo, 1997)



En el año 1922 la misma entidad distrital dispuso que el sitio se llamara “Plaza de los Estudiantes” y dos años después, en 1924 se erigió el busto que se halla en ese lugar, en honor de Manuel Dávila Flórez, Rector de la universidad de Cartagena.

LA INDIA CATALINA

Es uno de los más importantes monumentos de esta ciudad. La India Catalina simboliza la raza nativa, es uno de los personajes más controvertidos de nuestra historia sobre su origen existen muchas divergencias. Su imagen fue tomada del escudo republicano por el Maestro Héctor Lombana para galardonar el primer premio del Festival de Cine que todos los años se realiza en esta ciudad.



Esta estatuilla, que se empezó a entregar a partir del segundo festival, sirvió de inspiración para el monumento. La Junta Directiva de ese tiempo le encargó la realización de la esbelta figura de bronce a "ELADIO GIL ZAMBRANO" (Español residiendo en Cartagena).

La India Catalina simboliza la contribución de nuestra raza aborigen a la conquista española. "Fue raptada en 1509, cuando todavía era una niña, por Diego de Nicuesa, en la hoy Galerazamba, y conducida a Santo Domingo, donde vivió más de 20 años y adquirió los hábitos, creencias y costumbres peninsulares". (Lemaitre, 1983)

Al regresar, se residió en Santa Marta donde ejercía la profesión de "India Lengua" o intérprete. Allí fue donde la encontró Pedro de Heredia quien la trajo como mediadora lingüística entre éste y los indígenas.



Este emblema está ubicado entre la actual entrada principal a nuestra ciudad y donde confluyen la avenida Venezuela y la Luis Carlos López y la Pedro de Heredia. Es apenas una visión estética de la India quien era una mujer cuarentona cuando Heredia llegó, 1510-1533.

No se sabe ciertamente si su nombre fue Catalina ya que los conquistadores tenían por costumbres bautizar con nombres a todas las mujeres admiradas por ellos. Se ha llegado a considerar inclusive que hubo muchas mujeres con ese mismo nombre. En todo caso cuando la india sirvió el oficio que la hizo famosa ya era una mujer cuarentona y la figura o escultura moldeada por Eladio Gil fue, o se aprecia, mucho más joven. Para ésta sirvieron como modelos una joven cartagenera y una niña de San Juan Nepomuceno llamada Judith, de rasgos indígenas que trabaja en casa del escultor y que tenía trece años. (Urbina Joiro, 2006)

BLAS DE LEZO

Al pie del Castillo de San Felipe, se encuentra colocada la estatua en bronce de Don Blas de Lezo, un marino vasco, natural del pueblo de Pasajes, donde nació en 1687. Desde niño, se incorporó a la marina, y, a medida que iba ganando presillas y avanzando en el escalafón, iba también perdiendo parte de su propia humanidad en diversas acciones de guerra. Así, en el sitio de Toulon adquirió el grado de Teniente de Navío, pero perdió la pierna izquierda, luego, en Málaga, peleando contra la flota combinada anglo-holandesa, se gana el grado de Capitán de Navío pero pierde el ojo izquierdo; y, por último, en una acción de socorro a la plaza de Barcelona, a la sazón bloqueada por el enemigo, alcanza el grado supremo de General de Galeones, pero, sobre la cubierta de su nave, hay necesidad de amputarle el brazo derecho. (*Archivo Histórico de Cartagena de Indias*)

Quedó así convertido en un militar completo, pero su cuerpo estaba reducido a la mitad, su fama alcanza entonces irradiaciones internacionales y los ingleses tenían como símbolo del valor español "we look for Don Blas", como quien dice; buscamos a nuestro principal enemigo, es la leyenda que podemos ver en una de las famosas medallas de bronce acuñadas en Inglaterra por los amigos de Vernon, cuando creyeron que ésta se iba ya a conquistar a Cartagena.

En efecto, fue precisamente a Don Blas a quien el gobierno de Madrid escogió para que, no obstante sus 54 años y su bien ganado derecho al reposo, viniera a Cartagena como jefe del apostadero naval de este puerto, a hacerle frente al inglés, cuando se desató en 1739, la famosa guerra conocida en la historia con el nombre de "Guerra de la oreja de Jenkins". Y allí lo encuentra el Almirante Vernon en 1741, cuando, con una formidable flota de 186 barcos, muy superior por cierto a la famosa "Invencible Armada" con que Felipe II pretendió, dos siglos antes, invadir a Inglaterra, se estrelló inútilmente contra los muros de Cartagena donde el Inglés había soñado humillar a la soberanía española. Pero es la última ya, de las batallas libradas por Don Blas herido del ojo en Boezchiam, por una bala que le destroza el único brazo que le queda, el izquierdo, muere pocos días después del gran asalto británico al Castillo de San Felipe. (*Archivo Histórico de Cartagena de Indias*)

En la estatua que se erige al pie del sitio donde dio su última batalla, se muestra a Blas de Lezo, en las condiciones en las que se encontraba: sin su pierna izquierda (reemplazada por una "pata de palo"), con su brazo derecho amputado y sin su ojo izquierdo, pero con su espada siempre lista a combatir. En el pedestal donde se halla se puede ver, en la parte delantera el escudo de España; al costado izquierdo y al derecho, réplicas en cobre de las medallas que los ingleses mandaron a hacer en honor a su segura "victoria"; y en la parte trasera el nombre del escultor, Laiz Campos, el lugar donde se hizo, Madrid (España) y la fecha, 1956.

Actualmente, dicha escultura se encuentra en mantenimiento por la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena.

LOS ZAPATOS VIEJOS



“Cuando en 1956, luego de transcurridos 5 años de su fallecimiento, la municipalidad de Cartagena, decide rendir un merecidísimo homenaje al poeta Luís Carlos López, los abanderados de esa idea, el entonces Alcalde Ernesto Carlos Martelo y Don Vicente Martínez Martelo, llamaron a Héctor Lombana, el reconocido escultor del desaparecido poeta, para luego proceder a instalar ese monumento en algún sitio público de la ciudad. Sin embargo, este proyecto monumental tropezaba de entrada con un gran inconveniente, que era la propia personalidad del homenajeado, de tal manera, que durante el complicado proceso creativo, el escultor sufrió más de cuatro encajonamientos consecutivos que lo convencieron, así por las buenas, de abandonar la acartonada de hacerle a López un

monumento tan formal y naftalínico, nada acorde con el estilo del poeta". (*Archivo Histórico de Cartagena de Indias*)

"Luego de superar este escollo inicial, se comenzó un estudio apresurado de la abundante obra poética del "Tuerto", que concluyó con la escogencia del soneto titulado "A mi Ciudad Nativa", que no es otra cosa que una exaltación a la ciudad vencida y disminuida, percibida por la óptica pesimista del poeta". (*Archivo Histórico de Cartagena de Indias*)

De ésta composición poética, surgió el motivo escultórico para el homenaje a López, que dice textualmente:

*"Noble rincón de mis abuelos: nada
como evocar, cruzando callejuelas,
los tiempos de la cruz y la espada,
del ahumado candil y las pajuelas..."*

*Pues ya pasó, ciudad amurallada,
tu edad de folletín... Las carabelas
se fueron para siempre de tu rada...
¡Ya no viene el aceite en botijuelas!*

*Fuiste heroica en los tiempos coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.*

*Más hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus zapatos viejos..."*

"Así las cosas, en ese mismo año de 1956 se procedió a inaugurar el monumento que los cartageneros de ahora conocemos como "Las Botas Viejas" y que pesan cada una 1.400 libras de concreto, de las cuales se hizo, luego en 1979, una réplica a escala en la ciudad norteamericana de Coral Gables, con motivo del hermanamiento de esa ciudad con Cartagena. Por razón de la construcción del también controvertidísimo proyecto del nuevo Puente Heredia, se hizo necesario trasladar el monumento de Luis Carlos López al lugar donde hoy se encuentra". (*Archivo Histórico de Cartagena de Indias*)



LOS ALCATRACES



Esta obra, fue una iniciativa del parlamentario Joaquín Franco Burgos, que mediante su movimiento cívico “Hechos y no Palabras” quiso rendir un homenaje al poeta Daniel Lemaitre Tono. Fue construida por el maestro Eladio Gil en el año 1984.

Este monumento constaba de dos representaciones de estas aves; la principal, donde se podían ver a los alcatraces en pleno vuelo y la segunda, complementaria, donde se observaba a un alcatraz erguido sobre otro pedestal. Pero pocos años después de colocada, esta segunda pieza fue robada, siendo recuperada y reconstruida por el Concurso Nacional de la Belleza en el año 2000, y se le añadió una placa al costado izquierdo del pedestal, con el poema de Daniel Lemaitre: “El Alcatraz”.



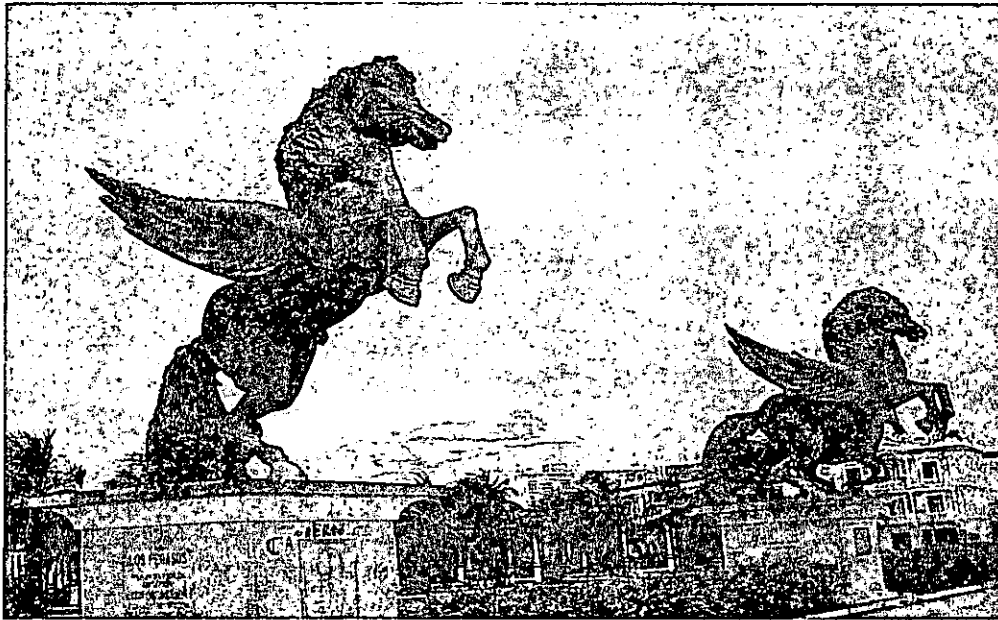
En el año 2005 dicha placa fue manchada y dañada, debiendo ser nuevamente intervenida por el Programa de Mantenimiento de monumentos de espacios públicos de Cartagena de Indias, que han realizado el Concurso Nacional de Belleza y el Centro de Restauración San Pedro Claver.

Actualmente, por segunda vez, el alcatraz erguido fue víctima de robo.

LOS PEGASOS

Este monumento, que consta de tres esculturas, uno en un pedestal y dos en otro, fue una donación del escultor cartagenero Héctor Lombana Piñeres a la ciudad, en la primera administración del alcalde Nicolás Curí Vergara, en el año 1992.

Se encuentra ubicado en el muelle de la bahía de las ánimas, que recibe a las embarcaciones que llegan a la ciudad. En el año 2003, fue reconstruido siendo alcalde de Cartagena Carlos Díaz Redondo con recursos del F. N. R.



SAN PEDRO CLAVER

San Pedro Claver (1580–1654), fue un misionero jesuita español, que dedicó su vida al trabajo en favor de los esclavos negros que llegaban al puerto de Cartagena. Nació en Verdú (Lérida, España) en 1580. Ingresó en 1602 en el noviciado de la Compañía de Jesús en Tarragona, luego continuó sus estudios en Gerona y Mallorca donde conoció al hermano Alonso Rodríguez que sería canonizado junto con él en 1888 por el papa León XIII. En

1610 marchó a América y fue destinado a Cartagena en 1615. Desde entonces y hasta 1650 trabajó sin descanso en defensa de los esclavos negros.

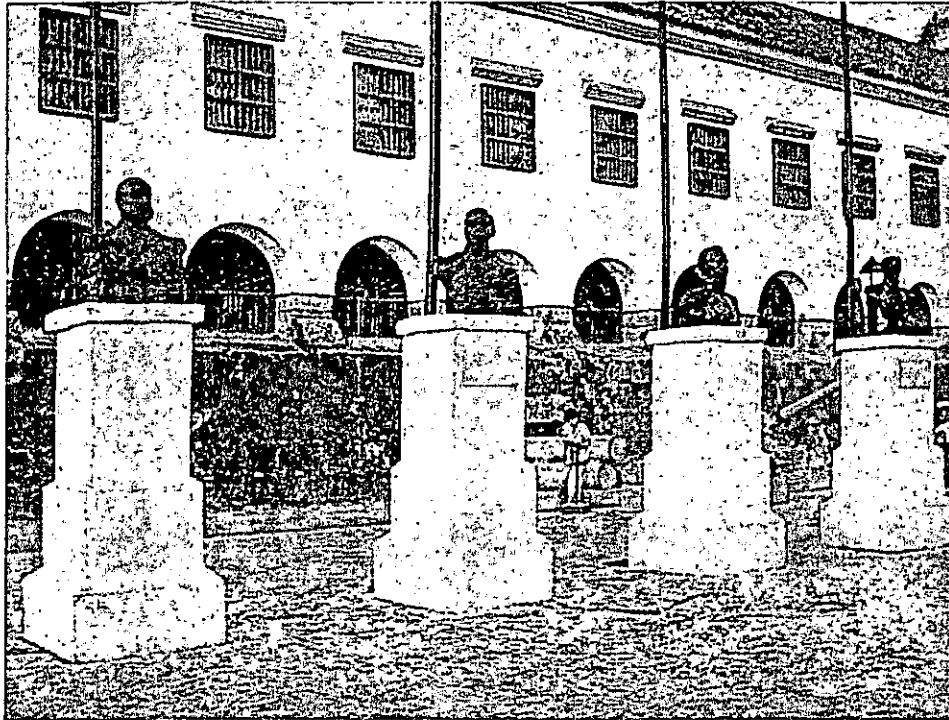
En un costado de la Plaza que lleva su nombre, la cual fue inaugurada en el año 1997, se encuentra una escultura del “Esclavo de los Esclavos”, obra del escultor y pintor Enrique Grau; que representa a este santo junto con un esclavo negro, en una actitud de charla.



En la placa que se halla a los pies de esta escultura, se puede leer:

*“A San Pedro Claver “Esclavo de los esclavos”
Y sus compañeros, El Padre Sandoval S. J. y el
Hermano Nicolás González S. J.
En reconocimiento de cuanto hicieron en
defensa de los derechos humanos”
Homenaje a Cartagena agradecida
9 de Septiembre de 2001*

BUSTOS POR CALLE DE LA RONDA

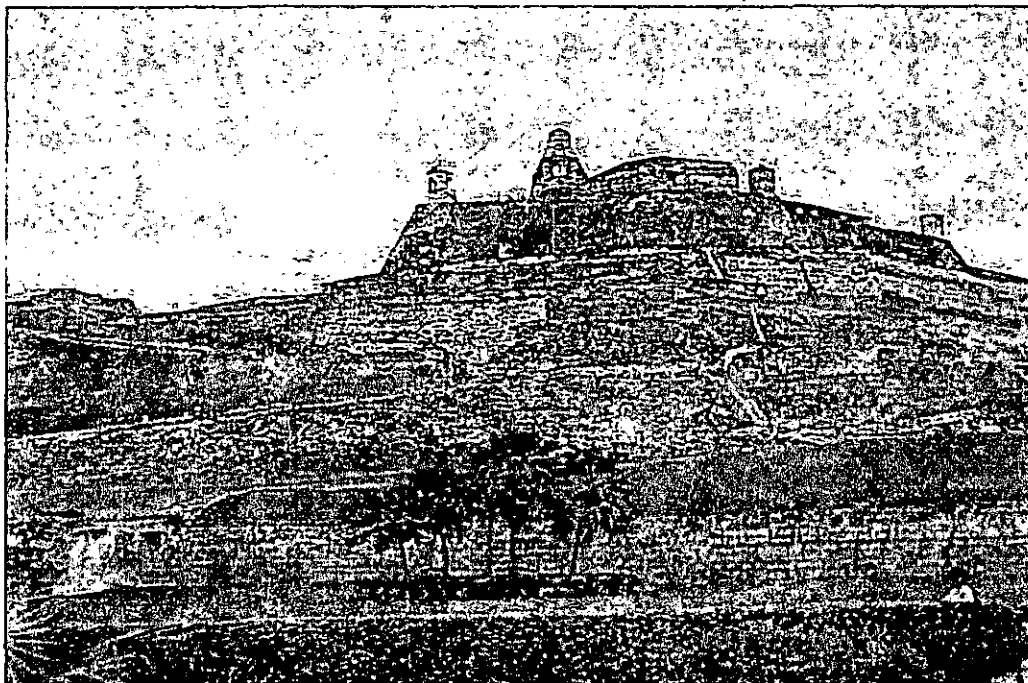


En una pequeña plaza, en el costado izquierdo de la antigua casa de los jesuitas, se encuentran cuatro pedestales con sus astas sin bandera. Dichos pedestales albergan los bustos de cuatro personajes, los cuales no se pueden identificar porque sus respectivas placas están desaparecidas. Sin embargo, muchos meses después de haber realizado este rastreo las placas les fueron colocadas, por lo que se puede decir, que dichos bustos corresponden de izquierda a derecha a: Almirante Miguel Grau Seminario (Héroe naval del Perú), Almirante José Prudencio Padilla (Héroe de Colombia en la batalla naval “Lago de Maracaibo”), Almirante Lino de Clemente y Palacios (Héroe de independencia venezolana), Almirante Guillermo Brown (Héroe naval de la independencia de Argentina).

4.2 MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS:

En este apartado se hará alusión a las estructuras consideradas monumentos, teniendo en cuenta los tipos de arquitectura que se hallan en la ciudad: Militar, Civil y Religiosa.

CASTILLO DE SAN FELIPE



Al oriente de la ciudad se encuentra el Castillo de San Felipe de Barajas, construido sobre el Cerro de San Lázaro. Se considera la obra más destacada de la ingeniería militar española en América y pieza maestra del patrimonio monumental de Cartagena de Indias.

Su construcción fue promovida por el gobernador de Cartagena, don Melchor de Aguilera en 1639, quien se la encargó al maestro Juan Mejía del Valle, pero debido a la lenta tramitología el proyecto no se realizó sino durante la gobernación de don Pedro Zapata de Mendoza, quien con esta obra lograba defender la puerta de la “Media Luna”, único acceso a la ciudad desde tierra firme.

“Bautizado San Felipe, en honor de Felipe IV, monarca reinante cuando se inicio su construcción y Barajas, por la casa familiar de donde descendió D. Pedro Zapata de Mendoza. Se dice que los enormes bloques de piedra con que se sostiene fueron extraídos de los arrecifes coralinos de las costas aledañas, y llevados por esclavos hasta el cerro. Estos bloques de piedra caliza fueron luego pegados con una mezcla de calicanto y sangre de buey, aunque la leyenda dice que también se utilizó sangre de esclavos. Cierto o falso, los actuales ingenieros han establecido que la sangre sólo se utilizó para la construcción de cisternas y otras obras que requerían impermeabilización”. (Marco Dorta, 1988)

“El primitivo Castillo de San Felipe, del tipo llamado «bonete» (similar a un bonete o tocado religioso), se terminó de construir en 1657. La parte más antigua, que es la más elevada y de forma triangular, data de mediados del siglo XVII y originalmente se levantó como un pequeño fuerte compuesto por tres medio baluartes, cuatro garitas, pozo de agua, cuartel y almacén, con 8 cañones y una guarnición de 20 soldados y 4 artilleros”. (Bossa Herazo, 1981)

“Los constructores españoles dotaron y concibieron el castillo de diversos sistemas defensivos de manera que se aseguraran su impenetrabilidad. Así, las murallas del castillo no fueron levantadas de manera perpendicular al suelo, sino inclinadas hacia el interior del mismo, a fin de que las balas de los cañones enemigos rebotaran sin causar mayores estragos a la construcción. Las baterías y parapetos no apuntan hacia la plaza fuerte, sino que se cubren entre sí, de modo que hacían prácticamente imposible la toma de una batería sin tomarse todo el sistema defensivo”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

“Por su parte los cañones del castillo, ubicados en sitios estratégicos, tenían en su mira toda la bahía, de manera que cualquier embarcación sospechosa que atracara podía ser el blanco de sus balas. A ello se suman las cárcavas, las cuales atraparían a cualquier intruso que intentara penetrar escalando las laderas de sus murallas; los aljibes y profundos fosos que impedían su acceso. Los túneles para desplazarse sin ser divisado por el enemigo; los cuarteles subterráneos con capacidad para 350 hombres; y los depósitos de armas y alimentos, aprovisionados para resistir varios meses de asedio exterior”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

San Felipe de Barajas fue la pieza clave durante los dos más grandes episodios de la historia militar de los tiempos coloniales. “El primero de ellos, en 1697 cuando la caída de este fuerte permitió la toma de la ciudad por el francés Barón de Pointis, lo que causó unas pérdidas cuantiosas e irreparables. Pero en la segunda ocasión en 1741 y después de unas obras de refuerzo, a los pies de San Felipe cayó vencido el Almirante inglés Edward Vernon, quien comandaba una formidable expedición con el objeto de arrebatarle a España esta porción de sus colonias”. (Bossa Herazo, 1981)

En 1761, Arévalo, consciente de su importancia militar verificada durante el ataque de Vernon en 1741, lo dota de baterías colaterales que se comunican entre sí. Después de la guerra de independencia empezó la ruina de este fuerte. Pasó a manos de un particular quién lo cedió a la nación cuando estaba convertido en una selva, por su vegetación exuberante.

La sociedad de Mejoras Públicas se hizo cargo de él y en 1928 inició una lenta y cuidadosa labor de limpieza, reconstrucción y restauración, a cargo de Carlos Crismatt Esquivia, quien trabajó allí por espacio de treinta y cinco años. El diseño original consistía “en un fuerte reducido, de forma triangular, que estaba reforzado por una “palizada” que servía de entrada cubierta. A esta sencilla planta Arévalo le adicionó las baterías de San Lázaro al sur; “La Redención”, “El Hornaveque”, “San Carlos”, “Los Doce Apóstoles” y “La Cruz” al norte; la aislada batería “Santa Bárbara” al noroccidente, con lo cual se obtuvo el complejo conjunto entrelazado que puede apreciarse hoy en día”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

LAS MURALLAS

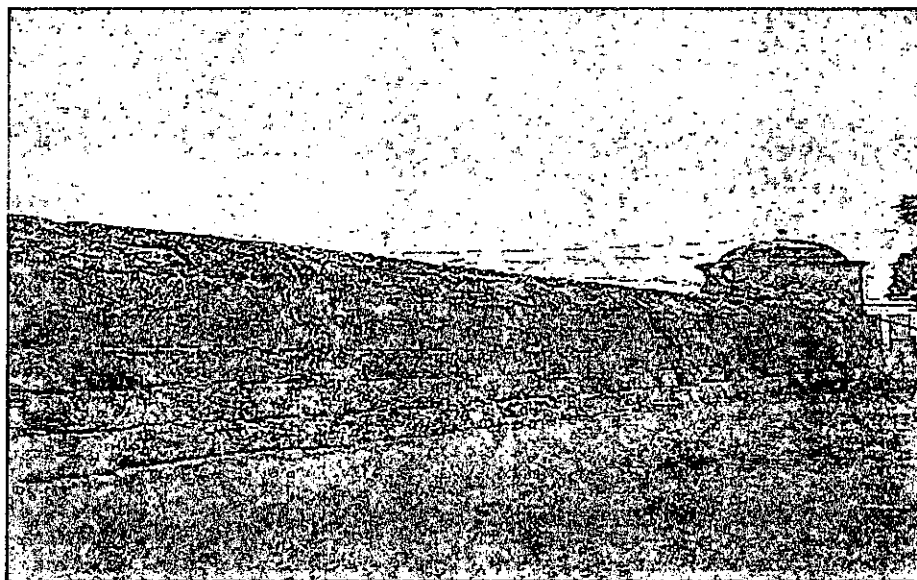
Las murallas fueron concebidas con el fin de proteger a Cartagena de Indias de los continuos ataques que sufría. Su construcción se llevó a cabo en etapas, comenzando en 1586 Bautista Antonelli, un ingeniero italiano al servicio de la Corona Española. Luego vendría en 1608 Cristóbal de Roda, quien fortificaría casi toda la parte de la ciudad que da al mar abierto.

De 1631 a 1633 le tocaría el turno a Francisco de Murga fortificando todo el barrio de Getsemaní. En 1669 al ingeniero Juan Betín le tocó la tarea de reparar las murallas destruidas por el mar en 1669. Las murallas fueron objeto de continuos embates por parte del mar y un reciente ataque del Barón de Pointis, para que nuevamente Don Juan de Herrera y Sotomayor reinicie reparaciones. El Virrey de Villalonga ordena a Herrera construir cajones submarinos formando una escollera frente a las murallas destruidas, en 1721.

Otra escollera habría de ser construida en el trayecto comprendido entre la Punta Icaos (cerca al actual Hotel Caribe) y Tierrabomba por Antonio de Arévalo, el ingeniero de más renombre que haya trabajado en la ciudad. En 1796 se terminarían las obras del centro de la ciudad.

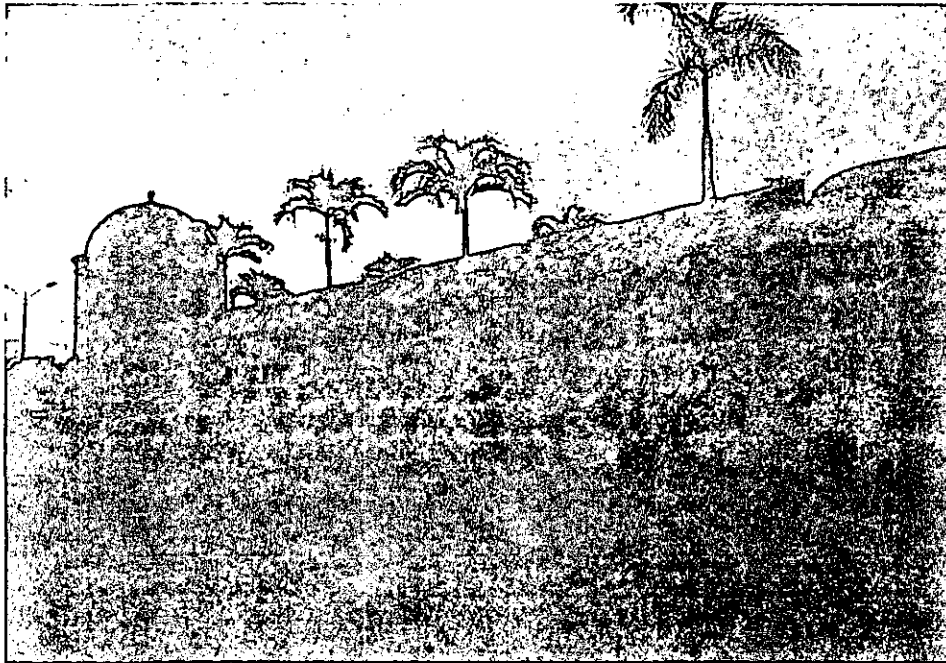
Son muchos los Baluartes que componen el complejo sistema defensivo militar de la ciudad. Un baluarte es "una obra de fortificación en forma pentagonal, que sobresale entre dos lienzos o porciones de muralla". En lo que respecta a este rastreo sólo me referiré a aquellos más importantes que enmarcan el centro histórico.

❖ *BALUARTE DE SAN IGNACIO Y DE SAN FRANCISCO JAVIER*



Este bastión, llamado originalmente Baluarte de los Moros, está ubicado en un costado de la casa de los Jesuitas y es obra de Cristóbal de Roda.

“Cuando fueron terminados hacia 1630, los cañones de San Ignacio apuntaban hacia la bahía de las Ánimas, la misma que hoy acoge el tráfico de cabotaje, y que entonces se extendía por todo el playón.; y el de San Francisco está orientado hacia la actual Avenida Santander. Por tanto, la misión que el gobernador Francisco de Murga les encomendó era desalentar cualquier intento contra el muelle o contra las riberas y contribuir al cubrimiento de Bocagrande (otra entrada a la bahía de Cartagena)”. (Casa Virtual Cervantes)



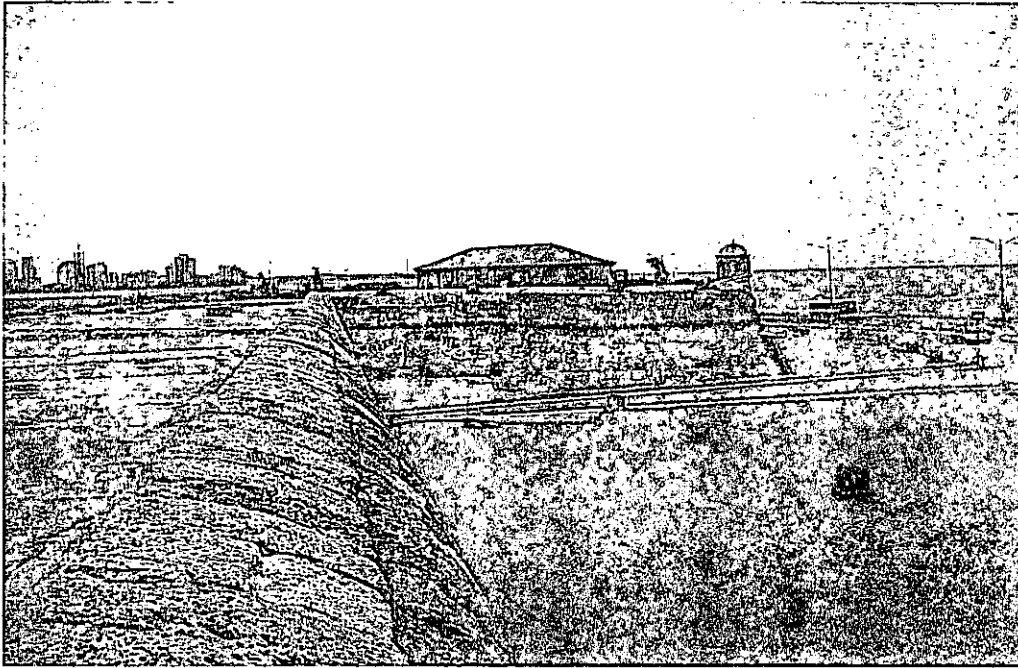
No obstante, este propósito se vio amenazado cuando la Compañía de Jesús construyó su colegio en la cortina contigua. En efecto, la vecindad entre una edificación religiosa a una obra militar generó toda suerte de disputas, que finalmente fueron dirimidas por la Corona española, mediante la orden de construir, por cuenta de los jesuitas, una cortina de muralla nueva unos metros más adelante, dejando entre la nueva y la antigua un paso de ronda, o vía para vigilar desde la fortificación.

Una vez construida la cortina se hizo necesario desplazar el baluarte de San Ignacio hacia las proximidades de la iglesia de San Ignacio, de donde tomó su actual nombre. Posteriormente, en 1730, el ingeniero Juan de Herrera y Sotomayor le da al baluarte de San Ignacio su actual dimensión y le anexa una garita, al tiempo que rescata su rampa de acceso, reconstruida en el siglo XX cuando se demolieron el monumento a “la bandera” y el Hospital Naval.

Durante el proceso de restauración, llevado a cabo en 1989 por Alberto Samudio y Alberto Herrera, se repusieron los elementos faltantes a partir del análisis de los vestigios existentes y se procedió a la restitución del garitón y el tendal con base en documentos

históricos. Al mismo tiempo, fue señalada con un piso de retal de piedra, la franja de terraplén que había sido demolida.

❖ *BALUARTE DE SANTO DOMINGO*



El baluarte de Santo Domingo tiene una importancia particular, puesto que es el origen de la construcción de las murallas de Cartagena de Indias a principios del siglo XVII. Esta obra de fortificación fue concebida hacia 1602 por el ingeniero Antonelli y su sobrino Cristóbal de Roda, también ingeniero, quienes decidieron edificarla sobre la avenida por donde había penetrado el pirata Francis Drake, en 1586.

“La ciudad no tenía entonces reductos de piedra y sus pocos defensores, apostados en una trinchera improvisada en el estrecho del istmo que separaba Bocagrande de la ciudad, justo por donde hoy pasa la avenida Santander, nada pudieron hacer frente al invasor. De este episodio queda un curioso documento escrito en latín y firmado por Drake, donde acusaba recibo del formidable rescate que las autoridades se vieron obligadas a pagar, y unos años más tarde, la decisión de cerrar la avenida de Bocagrande con el baluarte de Santo Domingo”. (Marco Dorta, 1988)

Por tanto, el baluarte protegía el acceso a la ciudad desde la península de Bocagrande, constituyéndose en el primero de los grandes bastiones de las murallas de Cartagena. “Este baluarte es modelo de las proporciones reglamentadas por la escuela italiana de fortificación. En su cuello o gola se abrían, a ras de piso, las plazas bajas, es decir las partes inferiores de la explanada del baluarte, donde en los siglos XVI y XVII se acostumbraba ubicar los cañones. A principios del siglo XVIII, durante las considerables reformas de

Juan de Herrera y Sotomayor, desaparecieron las plazas bajas, pero subsisten a ambos lados de la rampa, las bóvedas que le servían de acceso". (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

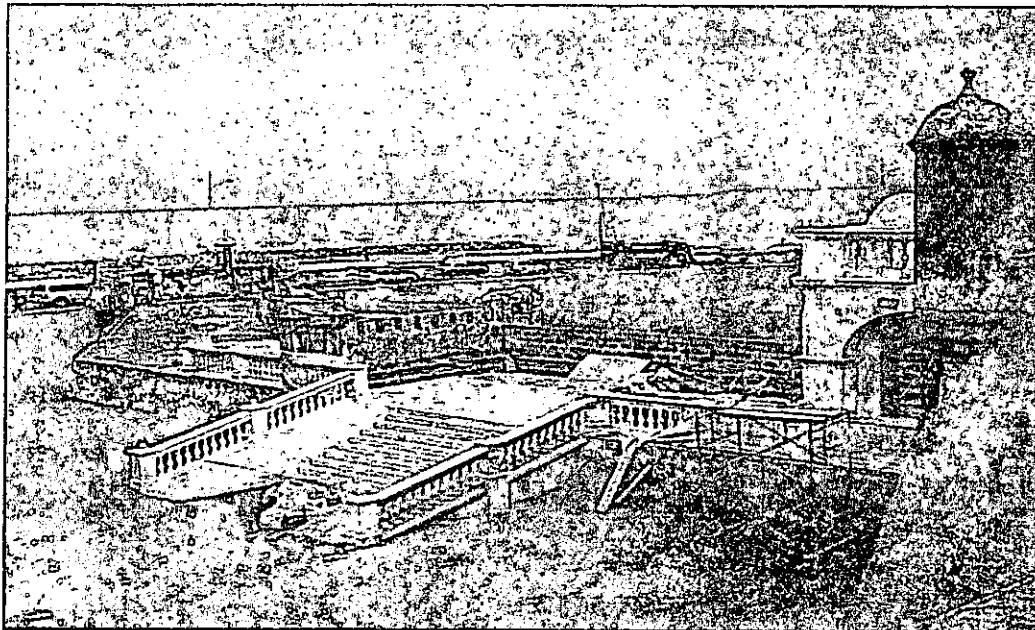
De esa misma época deben datar los canales, que llevan las aguas desde los más recónditos resquicios del baluarte al aljibe público. Herrera le añadió también la gran garita, que corona el ángulo principal del baluarte y que apunta al mar.

Don Juan de Herrera también construyó la Puerta de Santo Domingo "sin bóvedas a prueba de bomba" y trasladó la puerta de San Felipe del lado izquierdo al flanco opuesto del baluarte, por donde todavía se puede transitar tranquilamente.

Este baluarte también fue conocido con el nombre de San Felipe y de Santa María, pero fue el nombre de la puerta de Santo Domingo, también contigua al bastión, la que le dio el nombre que lleva hasta hoy.

❖ *BALUARTE DE SAN LUCAS Y DE SANTA CATALINA*

"A partir de 1614, cuando asume la gobernación de Cartagena Diego de Acuña, la construcción de la muralla cobra vigor y dinamismo. De hecho, al poco tiempo de tomar posesión, Acuña da luz verde a la construcción de los baluartes de Santa Catalina y San Lucas, con el fin de proteger a la ciudad por el noreste. El baluarte de Santa Catalina da contra el mar, en tanto que el segundo está ubicado sobre el caño de Juan Angola. Para facilitar la defensa, se situó a ambos en el estrecho entre la Ciénaga y el mar, a pesar de que así se ampliaba el recinto amurallado bastante más de lo necesario. El propósito de estos baluartes era impedir el acceso enemigo por la peligrosa avenida de Cruz Grande, donde hoy se encuentran los barrios del Cabrero, Marbella y Crespo, hasta la Boquilla. (Marco Dorta, 1988)



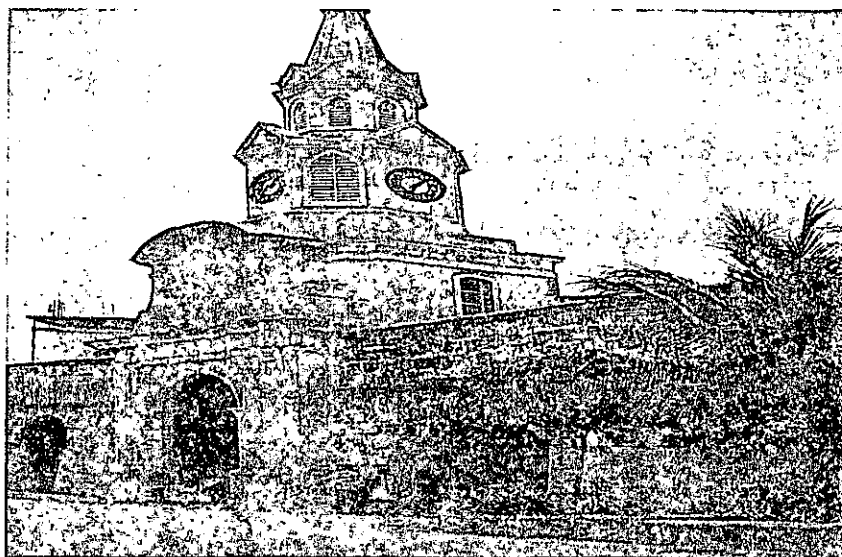
San Lucas y Santa Catalina flanqueaban la cortina amurallada que cerraba el recinto y que abrigaba en su centro la Puerta de Santa Catalina. Ambos baluartes fueron diseñados al estilo italiano de fortificación, asunto que motivó una querrela entre el nuevo gobernador, Francisco de Murga, y el veterano ingeniero don Cristóbal de Roda. Luego de terminados estos baluartes en 1638, ambos sufrieron los embates del mar y los ataques piratas.

Especialmente el baluarte de Santa Catalina fue blanco de la agresión del barón de Pointis. Por lo cual fue reconstruido en 1719 por el ingeniero Herrera y Sotomayor, “quien empezó por “retirar el mar” en cajones de madera rellenos de piedra para poder formar playa y obtener el espacio necesario para realizar una sólida cimentación de la obra, procedimiento común en este tipo de trabajos, para luego hacer las obras de revestimiento en las caras y flancos, así como en el terraplenado y la contramuralla. Sin embargo, el mar siguió afectando este flanco marino de la muralla y por esta razón Antonio de Arévalo decidió construir entre 1765 y 1771 una escollera paralela a la muralla para sedimentar las arenas. Esta obra generó una amplia playa que podría servir para un ataque sorpresa y por eso vio la necesidad de construir en 1779 un espigón, conocido hoy como la “Tenaza”.
(*Guías Elarqa de Arquitectura*)

El baluarte se comunica con el espigón a través de una mina o túnel. También en la restauración se suprime las «plazas bajas», es decir las partes bajas de la explanada del baluarte, donde en los siglos XVI y XVII se acostumbraba ubicar los cañones; y se traslada la puerta al otro lado del baluarte de San Lucas, donde yace actualmente.

Los baluartes de Santa Catalina y San Lucas cuentan con tendal, amplios adarves, troneras para artillería, aljibes y cordón magistral en la escarpa y garitas. Es destacable el cordón magistral, ornamento barroco ubicado a la altura de la base del parapeto y que se constituye en el sello particular que ponía en los baluartes Juan de Herrera y Sotomayor.
(Casa Virtual Cervantes)

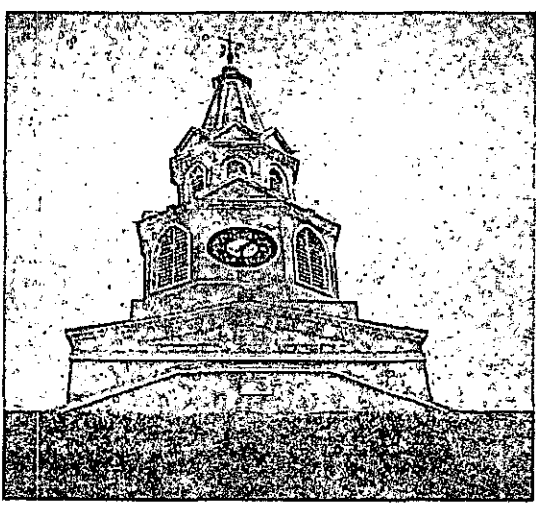
❖ **PUERTA DEL RELOJ O BOCA DEL PUENTE**



Esta es la principal puerta del centro histórico de Cartagena de Indias y la entrada original de la ciudad fortificada. Está ubicada entre las plazas de Independencia y la de los Coches. El nombre de «Puerta del Reloj» responde al reloj con que fue coronada a principios del siglo XVIII. En tanto que el apelativo de Boca del Puente se debe a que durante la época colonial, se levantaba a sus pies un puente levadizo sobre el caño de San Anastasio, que unía la ciudad amurallada al legendario barrio de Getsemaní. Además el puente servía como defensa de la ciudad, ya que en caso de ataque enemigo, éste era levantado para impedir el acceso de bucaneros y piratas. Así mismo, la puerta estaba protegida por los baluartes de San Pedro Apóstol (hoy desaparecido) y el de San Juan Bautista.

Algunos historiadores de Cartagena sostienen que originalmente esta puerta era un simple agujero, y que en 1888 se construyeron en su interior dos bóvedas adicionales a prueba de «bomba» o ataques con explosivos; y que el arquitecto cartagenero Luís Jaspe le anexó la torre del reloj. Estas bóvedas se conocen como las bocas de Ballesta y Balmaseda. Otros afirman que siempre tuvo tres bóvedas, una central y dos laterales destinadas a almacenar víveres y pertrechos; y que el reloj se encontraba antes en la parte interior de la muralla, lo que originó que esa parte de la fortaleza se denominara «muralla del reloj». Como quiera que haya sido, actualmente la puerta cuenta con tres bóvedas. Por un tiempo la central estuvo condicionada para paso vehicular y dos para paso peatonal; luego, las dos restantes fueron habilitadas para este fin, y actualmente, está prohibido el tránsito vehicular por estas bóvedas.

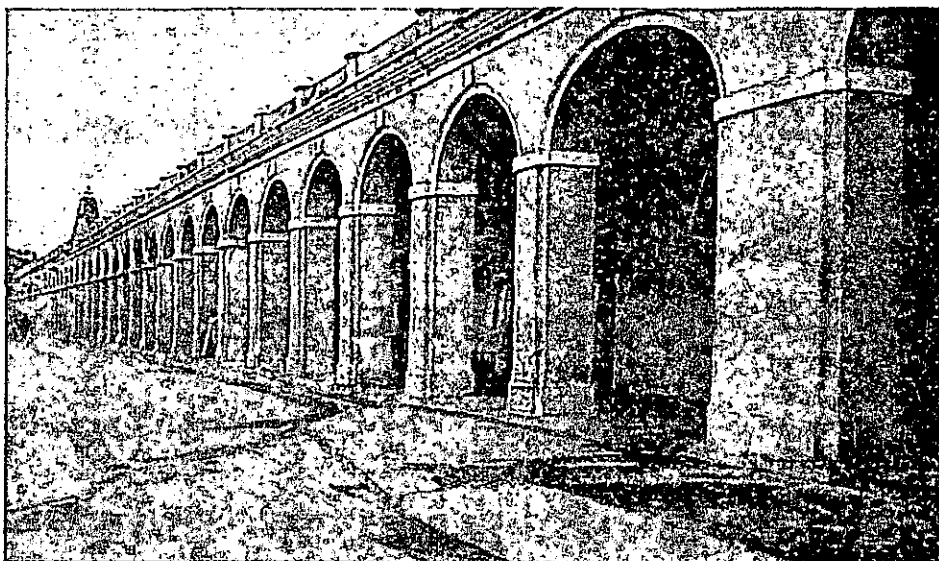
En lo que sí hay acuerdo es en el estilo postclasicista de su fachada, precursora de las que preconizaran los tratados sobre fortificación de la segunda mitad del siglo XVIII.



“La Puerta del Reloj es obra del ingeniero militar Juan de Herrera y Sotomayor, con un arco de medio punto y enmarcada por dos columnas dóricas que soportan un entablamento y un segundo cuerpo rematado con un frontón curvo donde quedaba la campana de aviso. Posteriormente se ubicó un reloj público que fue reemplazado por otro en 1873”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

En 1886 la municipalidad ordenó construir una nueva torre, esta posee una profusa decoración que contrasta con el acceso desde la boca del puente. La torre, como se puede ver hoy, esta compuesta por tres cuerpos. “El primero de ellos constituido por la base sobre la superficie de la muralla de forma cuadrangular, que tiene una puerta de entrada y dos ventanas laterales, y el segundo, de planta octogonal, donde se encuentran los relojes que aparece sobre cuatro de los ocho costados de la torre. Estos cuerpos están rematados con pequeños frontones y sobre los cuatro costados restantes se encuentran unas ventanas ojivales cerradas por celosías. El tercer cuerpo repite, en menor tamaño, las ventanas ojivales y está rematado por una cubierta en forma de aguja...” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

CUARTEL DE LAS BÓVEDAS



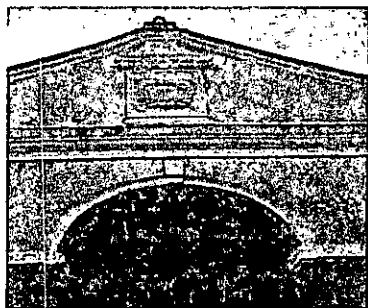
La construcción militar de las bóvedas está ubicada entre los baluartes de Santa Catalina y Santa Clara cerrando el anillo de la fortificación urbana de la ciudad vieja.

Don Antonio Arévalo, último de los grandes ingenieros militares españoles que trabajó en Cartagena, concluyó en 1798 las bóvedas, cuyos trabajos había iniciado en 1789. Las bóvedas fueron concebidas como un conjunto a prueba de ataques «de bomba» (con explosivos) para alojar a las tropas reales de España, guardar municiones y defender un tramo de las murallas. La conveniencia de esta edificación reposa en la idea de albergar a los soldados en el mismo lugar que éstas debían defender.

Adicionalmente, las bóvedas “servían a la defensa de la ciudad, cubriendo la playa adyacente con centinelas apostados en las aspilleras (abertura vertical en los muros para disparar) de su fachada externa. Las aspilleras también permitían ventilar el interior de las Bóvedas”. (Marco Dorta, 1988)



El conjunto está compuesto por 23 bóvedas de ladrillo de medio cañón, caracterizadas por la simetría, sencillez y elegancia de esta obra arquitectónica neoclásica. El pórtico de la fachada está compuesto por 47 arcos de medio punto, “rematado por un frontón triangular en el centro de la composición, que rompe con la repetitiva monotonía que podría presentar el conjunto”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)



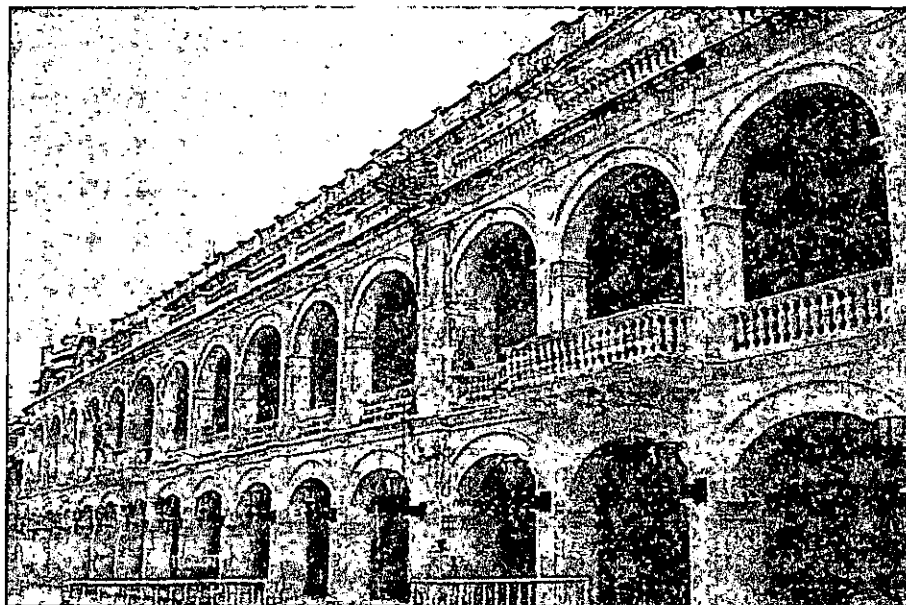
En el centro de este portón se encuentra, tallado en mármol, el escudo real de España, obra del artista cartagenero Hermenegildo José de Ayala.

Considerando las cálidas temperaturas de Cartagena, el ingeniero de las Bóvedas dispuso dos «chimeneas» ubicadas en los extremos de la edificación, que permiten la circulación del aire a través de pasadizos que comunican a las galerías interiores.

A comienzos del siglo XX, el solado de hormigón y ladrillos se arruinó totalmente, entonces el Gobierno Nacional lo restauró. Posteriormente, se vació en concreto el cielo raso de la galería exterior.

Esta edificación militar ha tenido varios usos a través de su historia. Inicialmente fue utilizada como cuartel militar por las Milicias Blancas de Cartagena. Luego durante la guerra de Independencia, las Bóvedas sirvieron de prisión, y albergaron a personajes tan ilustres como el general patriótico Francisco de Paula Santander. Más tarde se convirtieron en depósito de municiones; y luego, sirvieron a la industria de licores de la región. Actualmente son el más variado mercado de artesanía, donde el visitante puede adquirir las más finas piezas de la tradición artesanal.

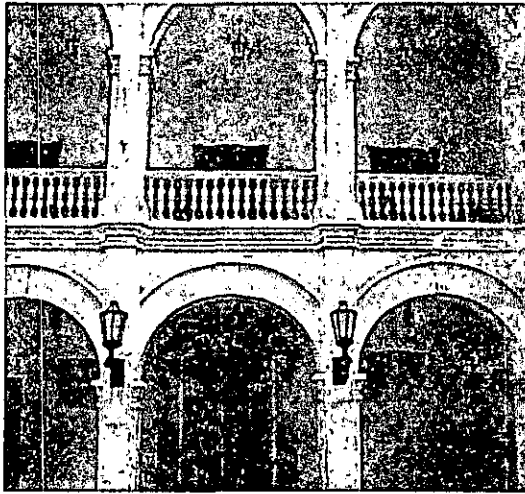
ANTIGUA CASA DEL CABILDO O PALACIO DE LA GOBERNACIÓN



La Casa del Cabildo, también llamada Palacio de la Gobernación, está localizada en la Plaza de la Proclamación. Actualmente es la sede del Gobierno del Departamento de Bolívar, cuya capital es Cartagena de Indias.

El Cabildo tuvo asiento originalmente en otra casa, cuyo piso alto servía de residencia de los gobernadores a su paso por la administración de Cartagena, en tanto que el piso bajo hacía las veces de prisión.

“A partir de 1614, la ciudad comenzó a pedir una nueva edificación para el cabildo y la cárcel de la ciudad. Tras dilatorios y largos procedimientos, la ciudad compró al Santo Oficio una casa en la plaza principal y la hizo derribar para construir la sala del cabildo, los portales con tiendas para los escribanos y el depósito de granos. No obstante, este proyecto se vino abajo cuando la Santa Inquisición presentó reparos a última hora”. (Marco Dorta, 1988)



Transcurrieron varios años sin que pudiese hacerse la obra, hasta que en 1676 se inició la nueva edificación. La Casa del Cabildo de Cartagena es del estilo de los ayuntamientos castellanos, que se caracterizan por las dobles galerías abiertas a la plaza.

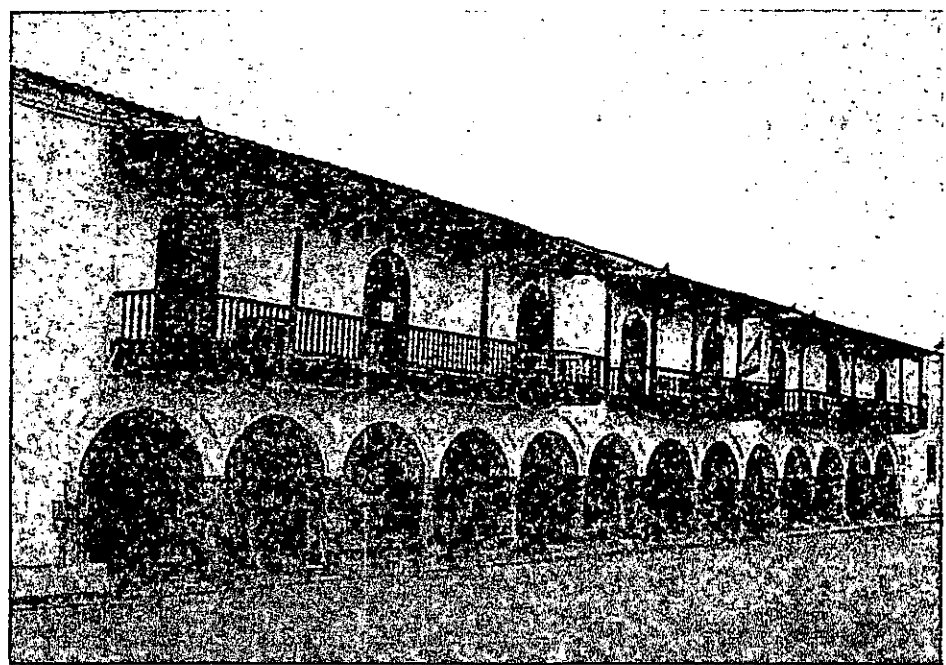
El edificio ha sido reformado en diversas ocasiones. En el siglo XIX se le adicionó un tercer piso retrocedido de la fachada y entre 1905 y 1908, frente a su inminente ruina, fue intervenido por Pedro Malabet.

“Posteriormente y cuando se demolió la supuesta casa de Heredia, que ocupaba la esquina de la plaza, se le añadió otro cuerpo que adicionó tres arcos a la fachada principal”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Pese a las modificaciones efectuadas en su interior, el edificio conserva gran parte de sus trazos coloniales originales.

La Casa del Cabildo es monumento histórico de primer orden, ya que aparte de haber sido sede del Ayuntamiento colonial, posada de gobernadores y comandantes de la plaza fuerte de Cartagena de Indias, y visitada por virreyes, prelados, libertadores y presidentes, entre otros huéspedes ilustres, en su salón principal se firmó el Acta de la Independencia de Cartagena, el 11 de noviembre de 1811.

ANTIGUA CASA DE LA ADUANA O ALCALDIA



Esta construcción se remonta a principios del siglo XVII, formó parte de las llamadas Casas Reales, un conjunto de importantes edificaciones que alojaron las distintas dependencias de la administración real sobre el puerto de Cartagena. Ésta fue destinada al control de la aduana, es decir, la vigilancia del movimiento portuario de cuánto entraba y salía al comercio cartagenero.

Este edificio, “que colindaba con la muralla, se comunicaba con el muelle a través de una puerta. Desde finales del siglo XIX sus instalaciones fueron adaptadas como sedes para la aduana, la comandancia general y la agencia postal. Por su parte, la Alcaldía de Cartagena funcionó desde 1882 en una casa situada en uno de los costados de la entrada de la Boca del Puente (Torre del Reloj). El inmueble sufrió varias modificaciones, hasta que en 1909 fue ampliado y acondicionada adecuadamente. Después, al ser demolida esta edificación, la Alcaldía pasó a una casa ubicada en uno de los costados de la Plaza de Bolívar y luego a esta sede”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Su fachada principal ocupa todo un costado de la plaza con arquerías de medio punto en el primer piso y balcones corridos en el segundo, con amplias cubiertas de teja de barro. Los locales de la primera planta eran depósitos y en la segunda funcionaban la tesorería y la contaduría. En la actualidad este espacio se encuentra ocupado por el salón Vicente Martínez Martelo, desde donde se accede al solado de los baluartes de San Ignacio y la Torre del Reloj”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

CASA DEL MARQUES DE VALDEHOYOS

Una de las casas cartageneras señoriales más representativas de la época colonial es la mansión que perteneció al marqués de Valdehoyos, que vivió en ella hacia el siglo XVIII.

Ubicada en la calle de la Factoría, esta residencia reúne las condiciones requeridas en la época para cumplir las funciones de vivienda y de lugar de comercio. De hecho, el marqués de Valdehoyos, gozaba del privilegio de importar harina y esclavos, que vendía luego en Cartagena de Indias con muy rentables beneficios.

“En la fachada de la mansión del marqués de Valdehoyos sobresalen las rejas de madera, localizadas en la planta baja, el amplio balcón en el entresuelo y, la portada con pilastras. Sobresale en esta casa el golpeador de bronce, y el color original de su fachada. En su interior presenta el característico zaguán con techo sostenido sobre vigas, después del cual se descubre el vestíbulo, a la derecha de éste se desprende la escalera y la puerta de acceso a las habitaciones del portero, y a la izquierda se distingue un amplio balcón. En la planta alta se encuentra un gran salón comunicado por corredores volados sobre el patio. Su patio interior está cercado por arcos de medio punto sostenidos en columnas de fuste, repitiendo el estilo de los claustros cartageneros coloniales. Uno de sus costados está flanqueado por balcones mientras que el opuesto está cerrado por una tapia baja, que permite la circulación de la brisa marina”. (Casa Virtual Cervantes)

En esta mansión pasó dos temporadas Simón Bolívar después de liberar Cartagena. Actualmente funcionan allí las oficinas gubernamentales de la Cancillería Alterna de la República de Colombia.

MUSEO NAVAL

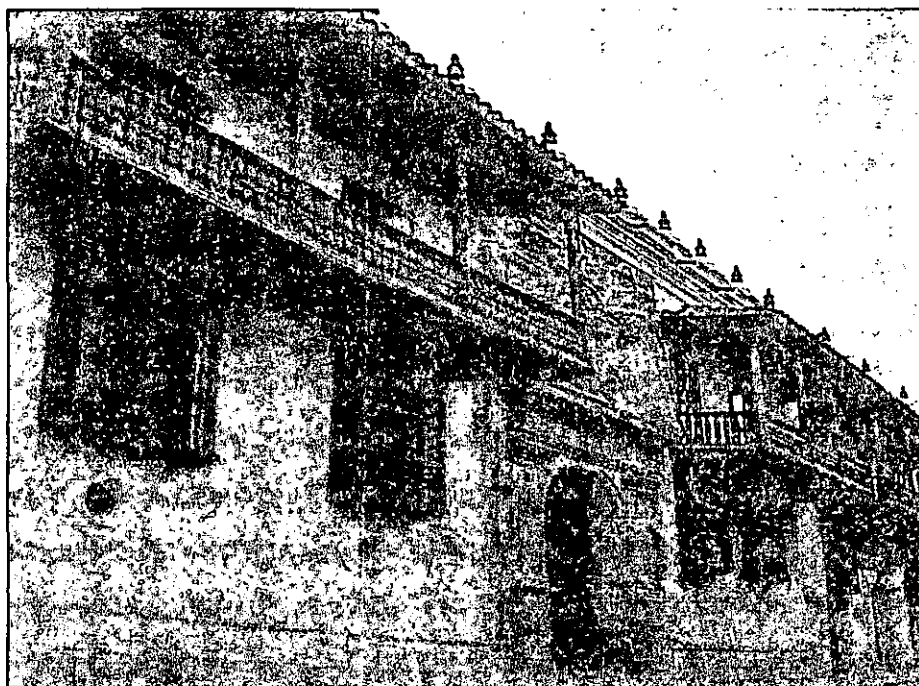
“El Real Hospital de San Carlos y el Hospital de Pobres de San Juan de Dios compartieron durante la independencia un destino común. Sus instalaciones sirvieron para albergar a los heridos del lado español y patriota, servicio que siguieron prestando incluso después de la guerra. En 1862, con motivo de la promulgación de la ley de “desamortización de manos muertas”, mediante la cual todos los bienes de la Iglesia pasaron a manos del Estado, el hospital se convirtió en cuartel del ejército, y tras el saqueo de los militares que no dejó en buen estado más que el sepulcro de Pedro Claver, empieza el edificio a arruinarse”. (Guías Elarqa de Arquitectura)

En 1992, con motivo de la celebración el descubrimiento de América, y gracias a la gestión de varias personas y entidades, entre las que debe mencionarse a Mauricio Obregón, promotor del Museo Naval, se emprende el proceso de restauración a cargo del Fondo de Inmuebles Nacionales del Ministerio de Obras Públicas y Transporte, Colcultura, la Agencia Española de Cooperación Internacional y donaciones particulares.

“El ala del edificio ubicada sobre la calle de San Juan de Dios fue remodelada y tiene un aspecto neoclásico, mientras que la situada sobre la muralla aún conserva su estilo colonial, con sus pilastras de madera en la primera planta y balcones de madera con tejadillos, en la segunda. En esta planta, con más de setenta metros de longitud, se encuentra un salón de

actos que posee una techumbre artesonada de madera. Durante la restauración del ala colonial, se tomó la decisión de reemplazar en la planta baja las vigas portantes que sostenían el entresuelo por vigas metálicas, en una interesante y contemporánea intervención sin antecedentes en la ciudad". (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

EL PALACIO DE LA INQUISICIÓN

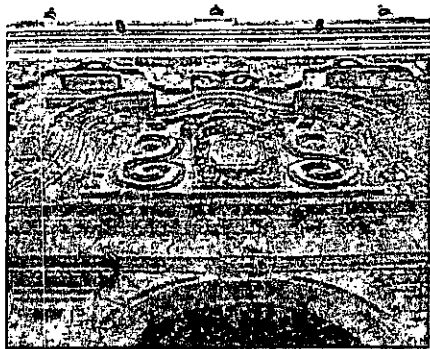


A esta mansión ubicada en la Plaza de Bolívar se le conoce como el Palacio de la Inquisición, ya que allí funcionó el Tribunal del Santo Oficio, que dictaba los autos de fe, contra los presuntos herejes.

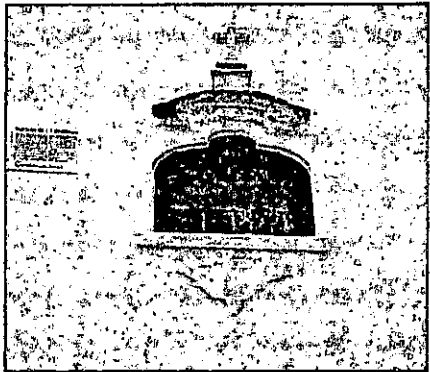
En efecto, por real cédula de Felipe III, el 8 de marzo de 1610 se estableció en Cartagena de Indias el Tribunal de la Inquisición, constituido por dos inquisidores, un fiscal, empleados de secretaría y alguaciles. Durante dos siglos funcionó, hasta que a raíz de la Independencia fue suspendido temporalmente.

“Durante el ataque realizado por Vernon a la ciudad en 1741, una bomba desmanteló la casa y hubo que derribarla. A raíz de la falta de recursos, el inmueble no pudo ser reconstruido sino hasta 1770, tiempo durante el cual el tribunal funcionó en la casa del inquisidor más antiguo” (*Guías Elarqa de Arquitectura*). Después del sitio de Cartagena en 1815 fue restituido para ser completamente abolido en 1821 al consolidarse la República.

El Palacio de la Inquisición, en realidad, está compuesto por tres casas, dos sobre la plaza y una más sobre la calle vecina, conocida como la Casa de los Calabozos.



“La fachada del Palacio de la Inquisición cuenta con rejas en la planta baja y balcones en el piso superior, que es la fisonomía característica de las casonas coloniales de Cartagena. Su portada es uno de los ejemplos más significativos del barroco en nuestro territorio, prolijamente labrada en piedra coralina. En ésta se distinguen arabescos, el escudo de su propietario original y la cruz del cristianismo, labrados en esta difícil piedra como si se tratase de fino mármol” (Marco Dorta, 1988)



En la fachada lateral (hacia la calle de la Inquisición) se encuentra el «buzón de la ignominia», constituido por una pequeña ventana de arco trilobulado, coronada por una cornisa que remata en una cruz. Este pequeño hueco, defendido también por una reja, era el buzón secreto, que servía para que los delatores dejaran anónimamente su información, la cual daba lugar a largos y minuciosos procesos.

El palacio cuenta con un patio interior, que tiene arcos de medio punto sobre pilares ochavados. Este patio contrasta con la oscuridad de los calabozos, donde se recluía a los reos que esperaban ser enjuiciados por el Tribunal del Santo Oficio.

“En estas celdas aún se encuentran los instrumentos de tortura del Santo Oficio, entre ellos los cepos y la báscula. Se dice que los acusados eran pesados, ya que se creía que los fieles debían pesar un kilo por cada centímetro que su altura excediera a un metro. Luego, cualquier peso por encima o por debajo de esta medida era considerado evidencia de brujería. El tribunal, logró procesar a 767 personas, 5 de las cuales fueron enviadas a la hoguera. Los delitos más frecuentemente juzgados fueron la blasfemia, la herejía, la brujería y la solicitud. Desapareció con motivo de la Independencia”. (Marco Dorta, 1988)

Desde 1945, la casa es de propiedad del Estado y con el fin de ser adaptada como sede de la Academia de Historia, “fue sometida a un proceso de restauración que a pesar de estar bien intencionado, la despojó de los pañetes originales, hechos con cal, y los reemplazó por un revoque de cemento, acción que privó a la casa de una parte importante de su historia, por cuanto en la actualidad hay evidencia de que éste inmueble poseyó pintura mural, oculta bajo diferentes capas de pintura, que fue irremediamente destruida al reemplazar el pañete”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

En el año 2003 se estrenó esta restauración que incluyó, en la primera planta, la reestructuración de la colección del antiguo Museo de la Inquisición, con salas como: la ventana de la ignominia, la cámara de tormentos, brujería, etc.; y en la tercera planta se retomó parte de la Colección del Museo de Cartagena, que funcionó en la primera década del siglo XX. Actualmente, además de ser museo y sede de la Academia de Historia, el Palacio de la Inquisición también guarda el Archivo Histórico de la ciudad.

MUSEO DE ARTE MODERNO

La sede donde funciona el Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias está conformada por dos edificios: uno construido en la segunda mitad del siglo XVII, por la Corona Española para que en él funcionara la primera Aduana de Puerto de Cartagena de Indias. El segundo fue construido a finales del siglo XIX como una ampliación de las bodegas allí situadas.

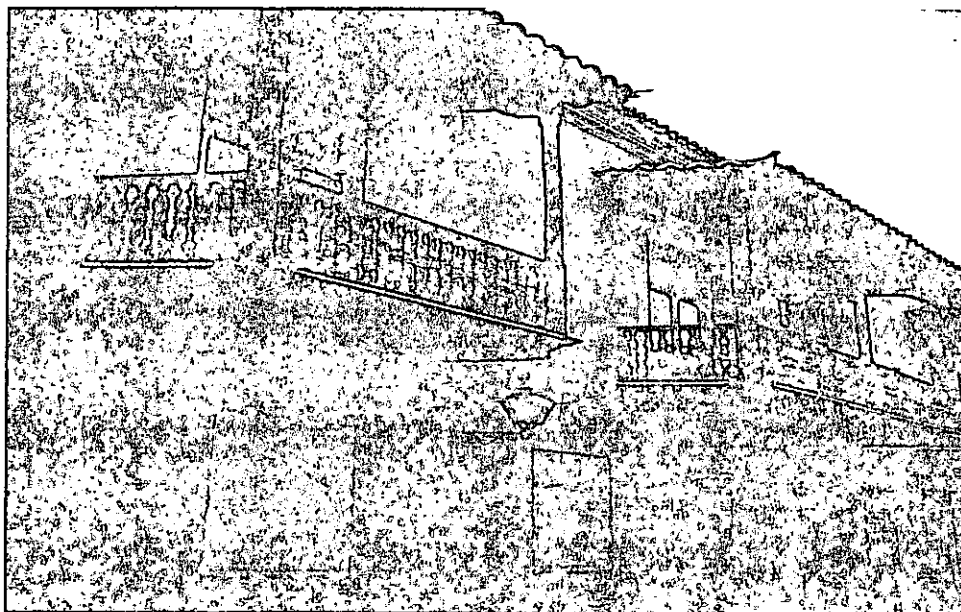
En 1975 se estableció la Sala de Armas, años más tarde se convirtió en un taller donde se reparaban y construían los montajes y las piezas de artillería. Recibió el nombre de Casa de Armas, lugar donde se guardaba el armamento sobrante de los cruceros de guerra y el de Regimiento de Guarnición.

El Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias es una institución de carácter cultural y funciona desde 1979. Está localizado en la Plaza de San Pedro Claver contiguo a la iglesia y al convento del mismo nombre.

Administrativamente el Museo de Arte Moderno de Cartagena es una corporación mixta dedicada a conservar y divulgar las diversas manifestaciones de las artes visuales y educar a la comunidad para su completa apreciación.

“El Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias posee una colección de arte que se inició mediante una donación de la OEA, sobre pintura latinoamericana de los 50's, la cual se ha ido ampliando y se exhibe permanentemente en la Sala 1. También incluye en su programación exhibiciones individuales, colectivas y una programación continua de actividades de apoyo”. (Casa Virtual Cervantes)

CASA DE LA MONEDA



La primera oficina para acuñar monedas en Cartagena de Indias fue fundada por el capitán Alonso Turrillo de Yebra, en 1620, en una casa de alquiler. Diez años después el Cabildo autorizó construir una Casa de la Moneda, propiamente dicha, en el barrio San Diego.

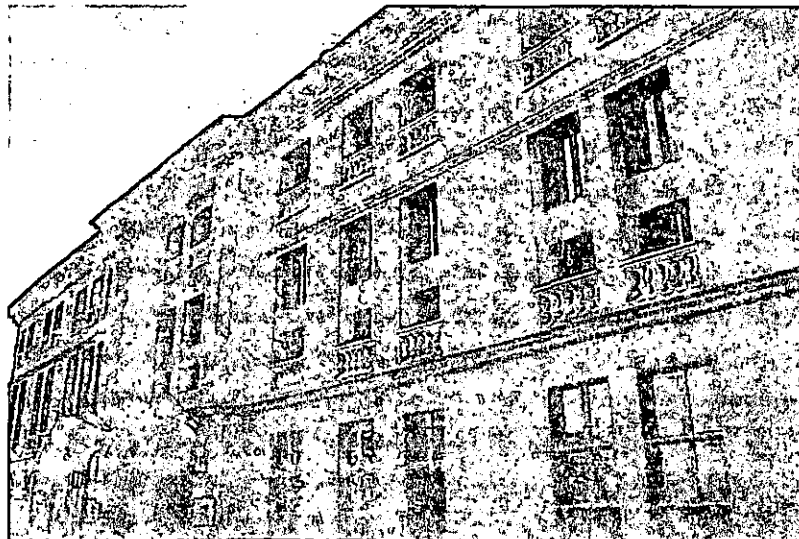
Originalmente esta casa estaba localizada en la calle de Nuestra Señora de la Oliva, pero a partir de la construcción de la Casa de la Moneda ese tramo de la calle tomó el nombre de la casa. En efecto, el monarca español ordenó mediante Cédula real de 1630 establecer una Casa de la Moneda, destinada a acuñar monedas que utilizaran oro y plata extraídos únicamente de las nuevas tierras americanas.

“De acuerdo con expertos, la moneda se acuñaba de manera muy rudimentaria, prácticamente sin ninguna maquinaria, por lo que se la conoce como «moneda de martillo», «macuquina» o moneda «recortada»”. (Marco Dorta, 1988)

En esta casa se acuñó moneda corriente hasta 1634, cuando se cerró definitivamente la casa por orden real. Posteriormente, en la época republicana, el gobierno del Estado Libre de Cartagena continuó utilizando las instalaciones y equipos de la Casa de la Moneda para fundir diversas piezas metálicas.

“Las crónicas aseguran que durante el sitio impuesto a Cartagena en 1815, en esta Casa se fundió el sepulcro de plata de los frailes Agustinos, con un propósito no esclarecido al día de hoy. Dicho sepulcro pesaba ocho mil onzas y era una de las más valiosas reliquias religiosas que salían en la procesión pascual del Viernes Santo. La Casa de la Moneda, obra de Francisco Moreno y Juan Salvador, sufrió un incendio en 1947, que obligó a reconstruirla. Se conserva el patio interior, con una balaustrada finamente tallada; el zaguán, así como el «corredor bajo» y sus dos arcos de medio punto. En la fachada destacan la sobria portada de «hueco adintelado» y los balcones localizados en la segunda planta”. (Marco Dorta, 1988)

HOTEL SANTA TERESA



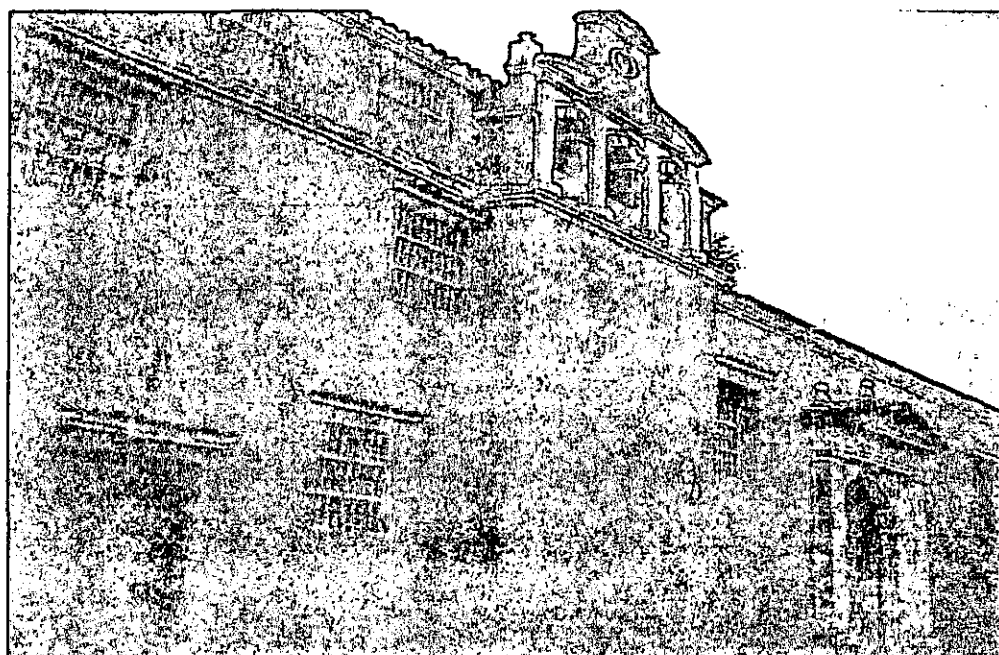
“El claustro de las religiosas carmelitas de la fundación y reforma de Santa Teresa, que se fundó bajo el patronato de San José, fue el primer convento de religiosas que se erigió en la ciudad. Por medio de la cédula del 15 de diciembre de 1606, Felipe III autoriza a María Barros y Montalvo, a fundar un convento de religiosas carmelitas en su propia casa; trabajo de adecuación en el que aparentemente intervino el maestro español Simón González, conocido como el “obrero mayor” y que desde entonces participó en la construcción de todos los edificios sobresalientes de la ciudad”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

En 1885 el convento se divide en tres partes: cuartel provincial, cuartel de tropa y taller de cerrajería. En 1921, uno de sus dos claustros es demolido para la construcción de la Plaza del Baluarte de San Francisco Javier y se le adiciona un tercer nivel sobre los dos originales. Finalmente es restaurado y adoptado como hotel.

El proyecto del hotel integró tres predios ocupados por la antigua iglesia, la casa vicarial y el claustro. En la iglesia, de una nave y en la casa vicarial, que se desarrolla alrededor de un patio central, se realizó una restauración integral que puso en vigor sus calidades arquitectónicas, que se remontaban a la colonia.

“En el claustro, que había sufrido varias modificaciones irreversibles, no sólo en altura, sino en la organización interior, se llevó a cabo una restauración tipológica. Esta consistió en la restauración espacial del claustro a lo largo de los cinco pisos con que cuenta en la actualidad y en la recuperación de algunos elementos de varias épocas, como la arcada colonial del primer nivel. En cuanto al exterior, desconcierta el carácter historicista de la fachada principal sobre la Plaza de Santa Teresa, que dificulta su lectura como un elemento nuevo que completa el conjunto”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

HOTEL SANTA CLARA



Según las Guías Elarqa de Arquitectura, el convento de las clarisas, cuyo diseño se atribuye al maestro Simón González, fue terminado en 1621, cuando se trasladaron a él las tres primeras religiosas, que en compañía de fray Guillén de Peraza, habían llegado precedentes de España en 1617. Allí funcionó hasta 1861, cuando el decreto de expropiación de bienes de manos muertas implicó el fin de los conventos de clausura.

Los diferentes usos que se le dieron al Santa Clara, entre ellos el de penitenciaría y hospital, resultaron en el deterioro de buena parte del convento. En 1929, el francés Gastón Lelarge fue contratado para hacer una serie de intervenciones sobre el costado de la calle del Curato y el cuerpo central del convento.

Posteriormente, el ingeniero Simón Gómez reformó el tercer piso y la portada sobre la calle del Torno. Finalmente, hacia los años cincuenta se construyó un anfiteatro y se hizo una ampliación del tercer piso sobre la crujía central. Desde 1983 entró en un alarmante estado de ruina que amenazó con su desaparición hasta el inicio de su restauración, que se llevo a cabo de 1992-1994.



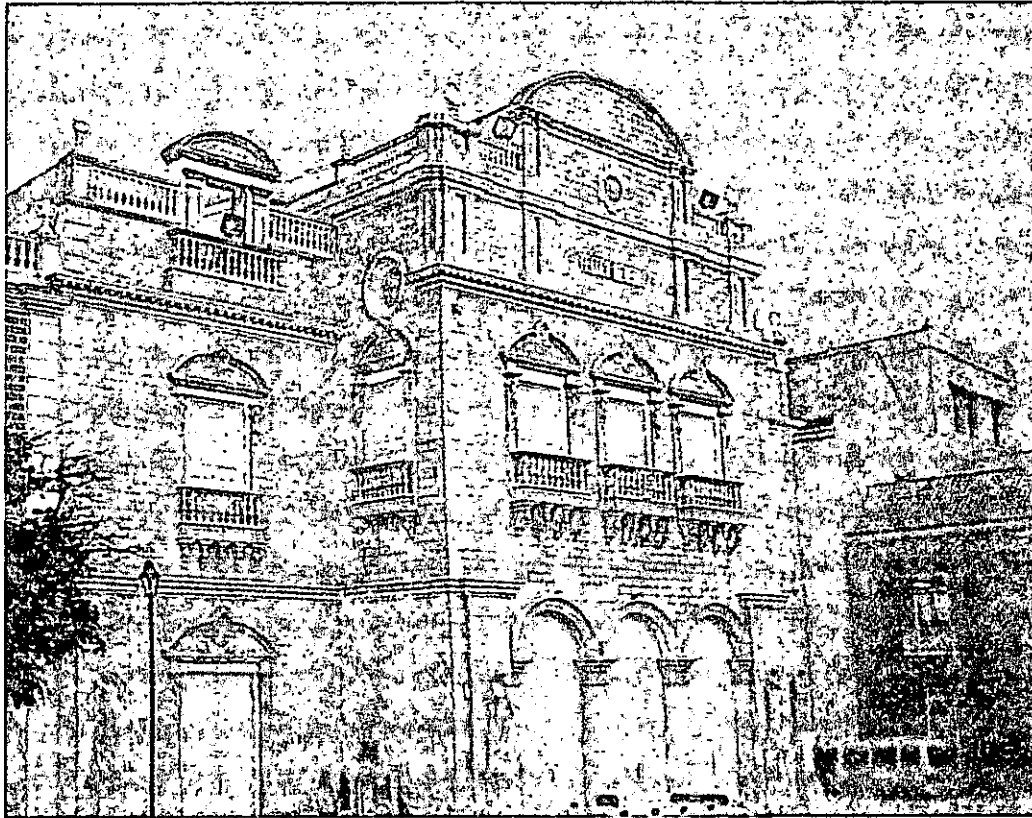
La restauración tuvo en cuenta dos sectores que eran claramente distinguibles y que correspondían al claustro colonial y al hospital republicano. En el primero de ellos se realizó una intervención que procuró, luego de un estudio histórico y arqueológico, la identificación de los espacios constitutivos de un claustro de monjas del siglo XVI y la posterior adaptación en éstos de las necesidades del hotel.

De esta manera la recepción se ubicó en el antiguo “cuarto de la portera”, un auditorio se acondicionó en el espacio de la iglesia, un bar en el coro de la misma y un restaurante en el refectorio. Espacios que giran en torno al patio rodeado de arquerías de medio punto, en cuyo centro una fuente recuerda el aljibe que estuvo en el mismo lugar.

Sobre el sector republicano se respetó la fachada exterior, que se dejó como una cáscara que recubre un volumen que se desarrolla en su exterior y que sirvió para ubicar las habitaciones. Esta intervención es perfectamente perceptible desde la circulación interior, que reparte paralela a la crujía de la fachada republicana y sobre la cual se conservaron los arranques de los muros que confinaban los antiguos espacios del hospital.

En el centro del patio se construyó la piscina, hacia la cual se vuelcan los balcones de las habitaciones, que se acomodan en un volumen de cuatro pisos que está rematado con un altillo y que flanquea tres costados del claustro. Sobre el sector paralelo al Paseo de la Muralla y que confina el claustro, hay una edificación de menor altura, que cuenta con una escalera de doble vuelta que conduce a una terraza que sirve de mirador.

TEATRO HEREDIA



Este teatro, de estilo italiano pero con influencia caribeña, es una verdadera joya arquitectónica ubicada en el centro histórico de Cartagena de Indias. Su construcción se debe a Luís Felipe Jaspe, quien pese a no haber cursado estudios, es el artífice de algunas de las más importantes obras de principios del siglo XX, como la torre del Reloj de la Puerta de la Boca del Puente.

El teatro fue construido a comienzos del siglo XX a instancias de la Compañía de Teatro de Variedades de Cartagena, que había propugnado durante 30 años por la construcción de un teatro municipal, para ampliar la vida cultural que se desarrollaba en el escenario del teatro Mainero desde 1874.

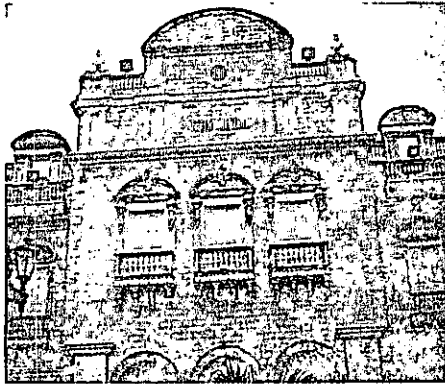
“La construcción de este teatro fue una verdadera hazaña, pues la junta encargada de adelantar la obra (junta que precedía Henrique Román) debió enviar previamente a la Habana a Luís Jaspe a fin de que estudiara allá el célebre teatro Tacón de esa ciudad, de la que el nuestro resultó ser una réplica de tamaño menor, y con algunas variantes”. (Bossa Herazo, 1981)

Su edificación se realizó dentro de la antigua capilla de la Merced, que desde 1625, año en que fue construida, sufrió varias transformaciones que terminaron por alejarla del culto, siendo abandonada durante las guerras de Independencia. “Desde el 1 de Enero de 1882, la

torre sirvió de soporte al primer faro moderno de la ciudad, que permaneció allí hasta que se iniciaron las gestiones para adaptar su estructura a un teatro...” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Para llevar a cabo esta adaptación, “fue necesario eliminar las pilastras con sus respectivos arcos que separaban la nave central de las dos colaterales y en este espacio resultante se diseñó un espacio envolvente en forma de herradura, donde se ubicaron dos niveles de palcos en cuyo interior se situó la platea”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

El proyecto de Jaspe conservó el crucero con su arco toral y las arcadas que daban inicio a las naves laterales. Estos elementos dividen los camerinos y el escenario de la platea. El antiguo espacio ocupado por el atrio de la iglesia, se proyectó hacia el exterior y se acondicionó como vestíbulo en el primer piso, al que se accede a través de una triple arcada, y como foyer en el segundo. En uno de sus costados se ubicó la escalera que reparte a cada uno de los niveles.



“En el teatro cada espacio goza de valor arquitectónico. La fachada, de estilo ecléctico, está compuesta por tres cuerpos, uno central que sobresale y dos laterales. Este volumen posee cinco vanos iguales, tres de los cuales corresponden a sendas puertas que dan al vestíbulo, que junto con las escaleras que dan a los palcos son de mármol blanco de Carrara. Estas escaleras fueron construidas en Italia y transportadas por vía marítima, a través del océano Atlántico”. (Bossa Herazo, 1981)

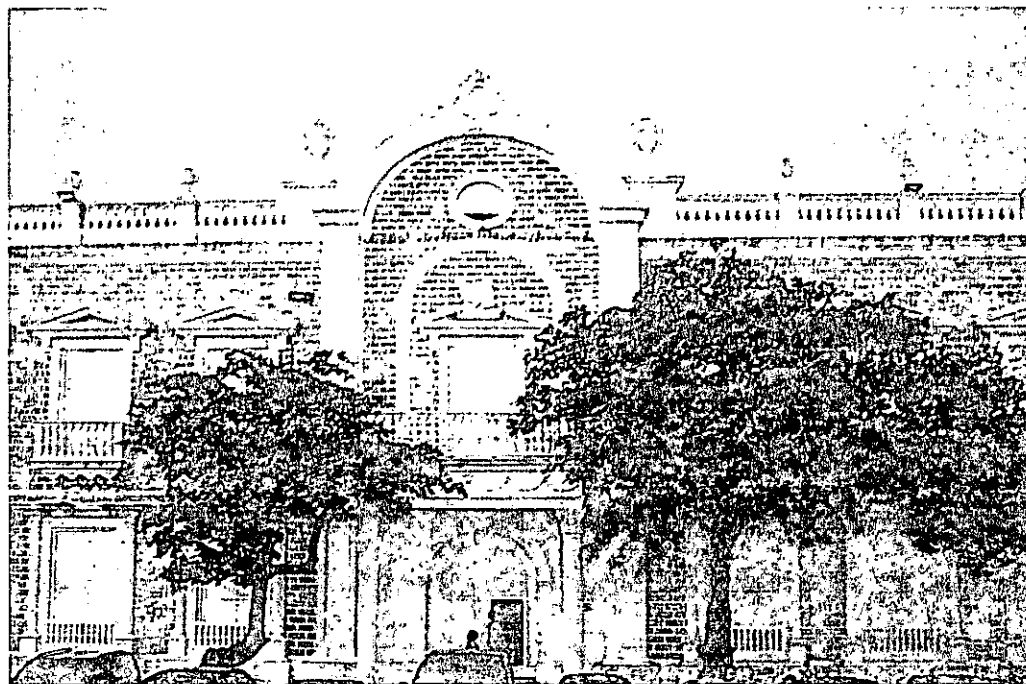
El teatro cuenta además con una acústica excelente y con un escenario coronado con una escultura de la India Catalina —traductora del fundador de la ciudad don Pedro de Heredia— foso de orquesta y «foyer». No obstante, la característica arquitectónica más relevante la constituyen las celosías caladas que separan los palcos, que producen un efecto de encaje; y los adornos que separan las tribunas, elaborados en yeso cubierto de láminas de oro de 22 quilates. (Casa Virtual Cervantes)

En la fachada se pueden observar cuatro esculturas en mármol adosadas a columnas, que a su vez, sobresalen de la superficie. Dichas esculturas corresponden a las musas griegas: Melpómene, de la tragedia (con una máscara en su mano); Euterpe, de la poesía lírica (con un arpa); Erato, de la poesía amorosa (con un pergamino en la mano); y Terpsícore, de la música y la danza (con una manta en su parte trasera y una pandero bajo sus pies). Así mismo, es muy curioso ver dos pequeños bustos de Pedro de Heredia en la parte de arriba de la fachada, a ambos lados.



El teatro municipal, como se le llamó originalmente, fue inaugurado, aún sin terminar, el 11 de noviembre de 1911, con motivo del Primer Centenario de la Independencia de Cartagena. “En 1933 se inició el período más importante de este escenario, que se convirtió en el centro de la ciudad. Se rebautizó como Teatro Heredia, al conmemorarse el IV Centenario de la Fundación de Cartagena. Se fue arruinando poco a poco y la falta de uso ocasionó su cierre definitivo. Sin embargo, su interés arquitectónico y cultural motivó su restauración en 1973, llevada a cabo por Alberto Samudio Trallero, en un largo proceso que finalizó en 1998” (Guías Elarqa de Arquitectura). Fruto de esta obra son el mural del cielo raso que representa a las nueve musas de las artes y las ciencias; y la pintura referente a Cartagena en el telón. Ambas pinturas son del maestro cartagenero Enrique Grau.

ANTIGUO CLAUSTRO DE LA MERCED



Según el historiador Donaldo Bossa Herazo, por real Cédula, dada en Madrid a 6 de Junio de 1617, se concedió licencia a la orden de la Merced para fundar un convento en Cartagena y, en consecuencia, al Comisario General de la Orden, fray Francisco de Oviedo, presentó 5 meses después el documento ante el gobernador don Diego de Acuña y solicitó su ejecución.

El claustro, sirvió de alojamiento a los religiosos que pasaban por la ciudad con destino a otras ciudades como Popayán, Quito, Lima y Santiago, poblaciones en las cuales debían ocuparse de la conversión y doctrina de los indígenas. La edificación fue comenzada hacia 1619 en el lugar que ocupó la ermita de El Humilladero y debido a su proximidad con el mar sufrió a lo largo de su construcción varios retrasos ocasionados por vendavales y mares de leva que afectaron su estructura.

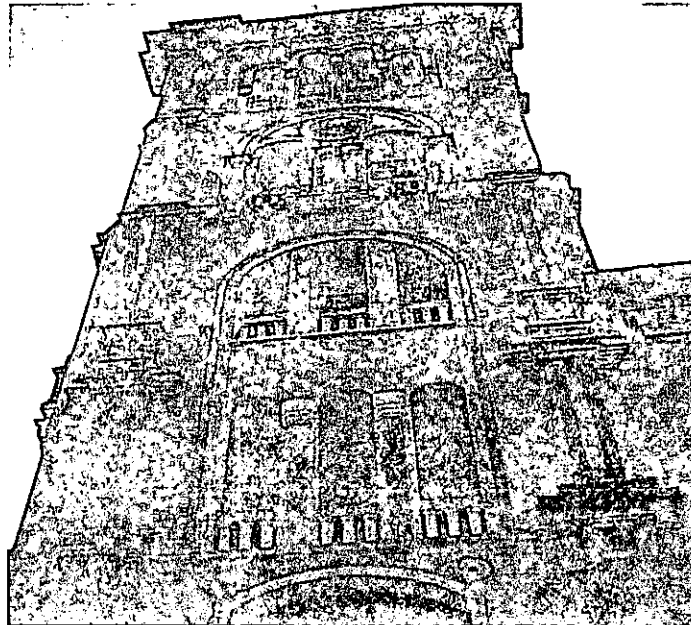
“A partir de la última gran crecida del mar de 1714, se comenzó a construir una escollera que evitó futuros problemas. En 1848 dejó de ser el convento de La Merced, para servir de sede a la Escuela Normal y después pasó a ser sede del Tribunal Superior del Estado. En 1912, ya se encontraba nuevamente en reconstrucción para ser adaptado como Palacio de Justicia. Luego fue sede por varios años de la Universidad Jorge Tadeo Lozano del Caribe. Cuando Pedro Malabet lo intervino respetó la organización espacial y la estructura original el claustro colonial, aunque la recubrió de elementos ornamentales propios del momento” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

“En el interior, los bolillos de madera de las barandas del segundo nivel de la arcada de medio punto fueron sustituidos por balaustres. El ático también fue alterado y ahora cuenta

con una balaustrada interrumpida por pilastras sobre las que se apoyan jarrones ornamentales. Así mismo, la fachada fue modificada y ahora se organiza horizontalmente en dos cuerpos separados por una moldura y rematados por un ático. El cuerpo del acceso principal sobresale ligeramente de los dos laterales y está rematado por un frontón circular”. (*Guías Elarga de Arquitectura*)

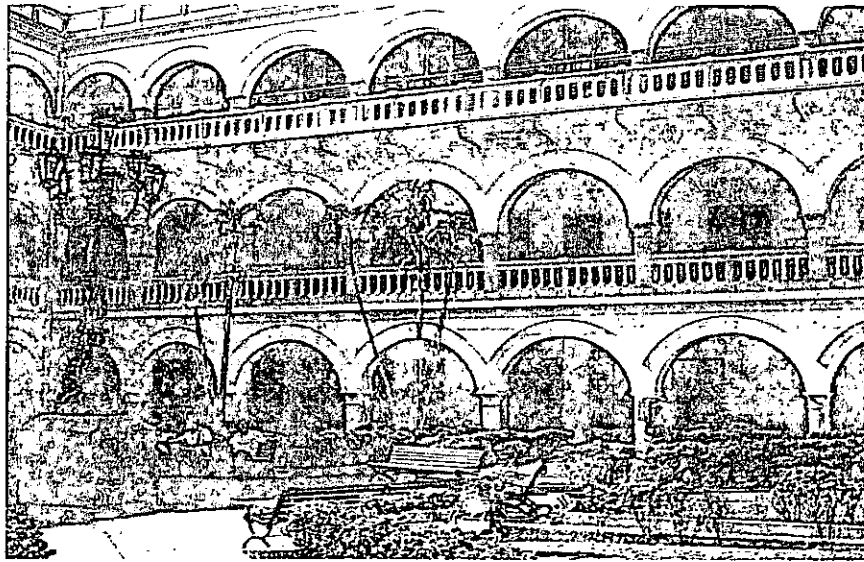
Actualmente, es sede de la Universidad de Cartagena y se encuentran las oficinas del Instituto Internacional de Estudios del Caribe.

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA



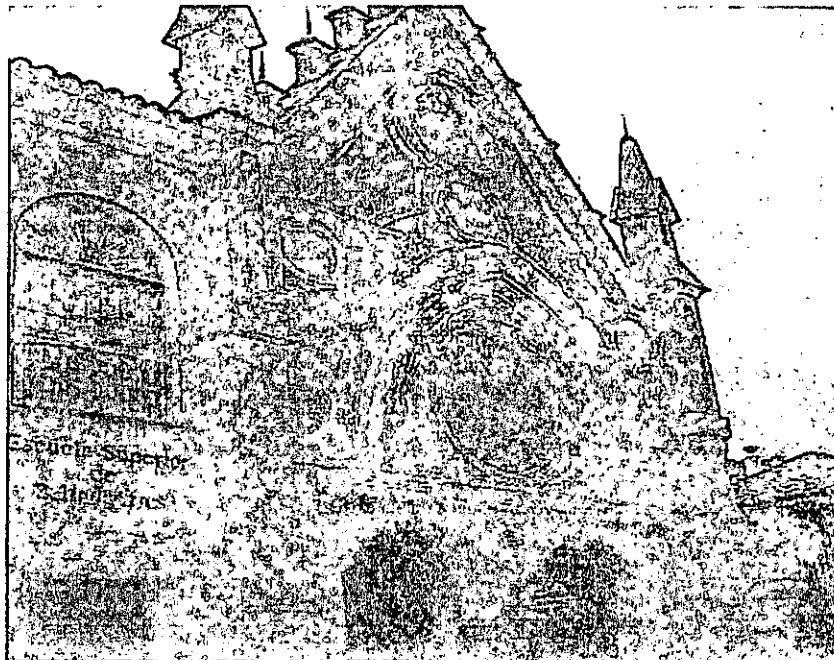
“El convento de San Agustín, de Cartagena, fue fundado en 1580 por Fray Jerónimo Guevara, en el tiempo en que el gobernador Fernández de Busto vino a esta ciudad a gobernar por segunda vez. En una Cédula, fechada el 18 de Mayo de 1588, se hizo merced al monasterio de 1500 ducados, en atención a la necesidad de terminar con sus obras. En el plano de Cartagena de 1597 se representa la planta del templo de San Agustín”. (Marco Dorta, 1988)

La fundación de esta Universidad se remonta al año 1826, cuando el General Santander sancionó la ley por la cual se establece una Institución Universitaria en cada provincia. El 6 de Octubre de 1827, Simón Bolívar expide el decreto que creó la Universidad del Magdalena e Istmo, hoy conocida como Universidad de Cartagena.



El edificio, se encuentra totalmente reformado en época reciente, sólo queda del viejo convento el amplio claustro, muy modernizado también, que por sus arcos y soportes es semejante a los de los Conventos de San Francisco, San Diego y Santa Clara.

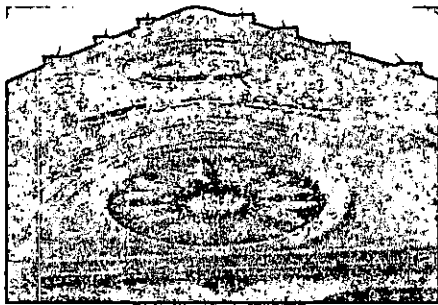
ESCUELA DE BELLAS ARTES



La Plaza de San Diego fue conocida a finales del siglo XVI con el nombre de Plaza de Bahamón, pero con la construcción del Convento de Recoletos de San Diego tomó su nuevo nombre.

“La historia del claustro comienza en 1608, cuando en él se funda por el padre Fray Sebastián de Chumillas el Convento de Recoletos de San Diego, que funcionó en esta edificación; hasta que después de la Independencia paso a tener varios usos, dentro de los cuales pueden mencionarse el de cárcel, escuela náutica, planta eléctrica (la primera con que contó la ciudad, que explotó en 1895, y que deterioró seriamente la iglesia), manicomio y recientemente sede de la Escuela de Bellas Artes” (Bossa Herazo, 1981)

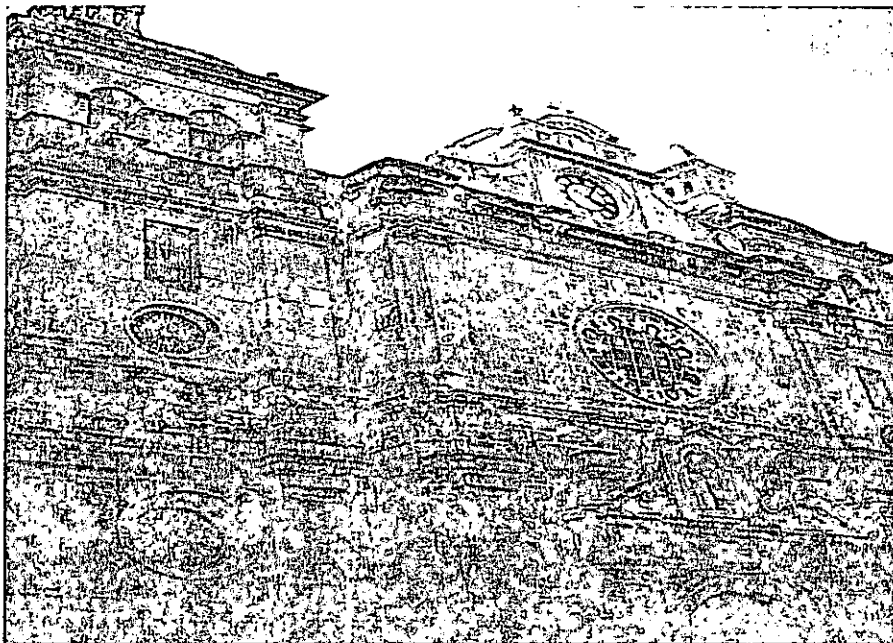
El maestro constructor de la obra fue Simón González, quien luego edificaría los conventos de Santa Clara, Santa Teresa, la Popa y San Francisco. La iglesia, de una sola nave, se sabe por varias descripciones, que tuvo altares tallados dorados y un coro “muy hermoso y su sillería toda de madera de caoba”, que han desaparecido.



“Posteriormente los señores Felipe Jaspe y Joaquín Nicasio Caballero Rivas emprendieron la restauración del templo, al que dotaron de una fachada neogótica que no tiene ninguna relación el resto del conjunto.

La portada de la iglesia posee una serie de arcos ojivales en la entrada principal, inscritos dentro de un arco ojival de mayor tamaño. El claustro se conserva mejor, posee una doble arquería de medio punto y columnas monolíticas”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

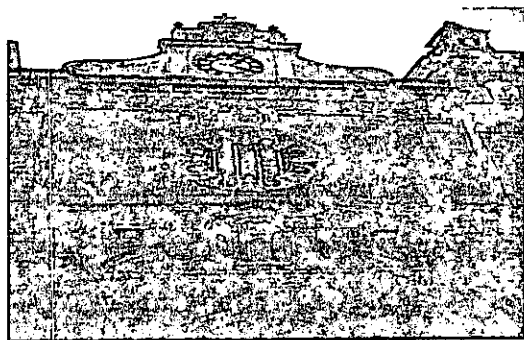
IGLESIA DE SAN PEDRO CLAVER



Esta iglesia y su convento están ubicados en la Plaza de San Pedro Claver. El templo, construido a principios del siglo XVIII, fue llamado inicialmente de San Ignacio de Loyola y después se denominó iglesia de San Juan de Dios.

Sufrió muchas vicisitudes después de la expulsión de los jesuitas, ordenada primero por Carlos III en 1767, y luego en los años de 1850 y 1861, durante los primeros años de la época republicana. Por muchos años sirvió de parque al cuartel adyacente, que ocupó parte de la casa-colegio de la Compañía de Jesús. A finales del siglo XIX, Rafael Núñez ordena la devolución del templo.

Tal como lo expresó Marco Dorta, su arquitectura corresponde al estilo llamado «jesuítico», del tipo denominado «de predicación». Gran parte de la fachada fue labrada en piedra de la isla de Tierrabomba, y en su interior, en la parte inferior del altar mayor de mármol importado de Italia por el obispo Eugenio Biffi, reposan las reliquias del titular, en una urna de bronce dorado y cristal, regalo del Papa León XIII. En 1921 fue eliminada la deteriorada cúpula de media naranja de la iglesia original y se erigió la cúpula actual, obra de Gastón Lelarge.



“En la fachada, la amplia nave central se adelanta sobre las dos no muy elevadas torres que rematan las naves laterales, generando un efecto de horizontalidad, subrayado por las cornisas que enfatizan los dos cuerpos de la misma. La portada de la iglesia evidencia su inspiración barroca en los remates laterales y en la rotura de la cornisa por el frontón de hornacina, que protege la estatua del santo patrón de la iglesia. La tracería del óculo del segundo cuerpo y la pequeña espadaña del remate del mismo fueron construidas en restauraciones recientes, posiblemente en tiempos de monseñor Biffi”.
(*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Destaca en esta iglesia la existencia de un segundo piso encima de las capillas, que están intercomunicadas a través de arcos de medio punto y cubiertas de bóvedas de arista. Estas son de doble altura y dotan al conjunto de una proporción esbelta, donde las pilastras, adornadas con las molduras de sus capiteles, abarcan los dos tramos de las capillas y enfatizan las líneas verticales.

Esta iglesia cuenta con un órgano y un coro, similares a los de la iglesia de San Juan de Letrán en Roma. En su altar yacen los restos de San Pedro Claver, que murió en 1654 en Cartagena, tras dedicar prácticamente toda su vida a evangelizar y redimir a los esclavos negros de la Nueva Granada.

El interior de la iglesia de la Compañía se distingue por la severidad de sus elementos arquitectónicos, en contraste con la profusión barroca empleada por jesuitas en otras partes de América. Además su fachada es considerada como la más rica y monumental de Cartagena.

CLAUSTRO DE SAN PEDRO CLAVER



“Los jesuitas llegaron a Cartagena en 1604. Les fue asignada una casa cerca de la Plaza Mayor. Su colegio, inaugurado en 1605, fue el primero que tuvo la Compañía de Jesús en el Nuevo Reino. Al resultar insuficientes las instalaciones, los religiosos adquirieron un terreno más amplio sobre la antigua Plaza del Mar, lugar donde levantaron un edificio de dos plantas con una iglesia”. (Marco Dorta, 1988)

“El autor del edificio decidió apoyarlo sobre un tramo de muralla que se había levantado en el predio que era propiedad de los jesuitas y que abarcaba el espacio comprendido entre los baluartes de Los Moros, luego de San Ignacio y San Francisco Javier. Una vez terminado, y a pesar de haber contado con la aprobación del actual gobernador Francisco de Murga, su reemplazo, Miguel de Aguilera, ordenó la demolición del inmueble para restituir la muralla. Este fue el inicio de un largo litigio que sólo se solucionó cuando los jesuitas fueron obligados a construir una muralla con sus baluartes, frente al colegio, en la bahía de las Ánimas, tarea que es emprendida por el ingeniero militar Juan de Somovilla Tejada”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

A partir de la expulsión de los jesuitas, el edificio fue adecuado como hospital y regentado por la comunidad de San Juan de Dios. Este hospital fue dividido en dos secciones que más o menos corresponden a su actual disposición. En el actual Santuario de San Pedro Claver se organizó el Hospital de Pobres de San Juan de Dios y en la parte que

actualmente ocupa el Museo Naval, el Real Hospital de San Carlos, que fue de uso exclusivo de los militares.

El claustro posee dos crujías: la más corta se ubica frente a la plaza y da acceso al mismo y la segunda se encuentra sobre la muralla, y está conformado en el tercer costado por la iglesia. Esta implantación le da unas características que lo hacen único en relación con otros claustros de la ciudad. El patio está rodeado por tres niveles de arcadas enmarcadas por pilastras. (Casa Virtual Cervantes)

IGLESIA DE SANTO DOMINGO

Esta hermosa iglesia está localizada en el ángulo que forma la plaza de Santo Domingo y el callejón de los Estribos. La diócesis de Cartagena fue erigida cuando apenas hacía un año de la fundación de la ciudad. A partir de entonces, comenzaron a construirse templos e iglesias, como demostración de la misión evangelizadora de los religiosos venidos de España.

Según Bossa Herazo, este es el templo más antiguo de Cartagena, cuya construcción se terminó en 1559, gracias a los esfuerzos del obispo de la diócesis, Fray Jerónimo de Loayza. Sin embargo, la construcción no se realizó de manera continua y regular, debido a lo costoso de la obra y a la constante penuria de los frailes dominicos. Por lo menos su edificación registra cinco etapas diferentes.

Se cuenta que cuando el templo estaba por concluirse, los padres se dieron cuenta de que los cimientos de la construcción religiosa no eran del todo sólidos, y que por su causa la aledaña calle de Nuestra Señora de la Luz corría el riesgo de hundirse. Para darle firmeza y evitar catástrofes, los frailes ordenaron levantar unos contrafuertes al interior de la iglesia y una serie de estribos sobre la calle de Nuestra Señora de la Luz, hoy callejón de los Estribos. Desde este callejón se aprecia la fachada trasera de la iglesia de Santo Domingo, que destaca por detentar el aspecto más español que ofrece esta reliquia colonial.

“La iglesia de Santo Domingo, por su proximidad al mar, tiene el ábside fortificado, como ciertas iglesias mejicanas del siglo XVI. En su fachada destaca su portada, que consta de dos cuerpos de columnas de orden dórico rematadas por un frontón, al estilo del renacimiento español de finales del siglo XVI; y cuenta con dos torres. En 1739, la torre del lado del Evangelio sufrió severos daños durante el ataque del almirante Vernon a Cartagena”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Cuenta la tradición que cuando estaba por terminarse la construcción de las torres de la iglesia, el diablo se empeñó en que aquellas torres no debían ser levantadas. Así que un día, el demonio se apareció en la Plaza de Santo Domingo, frente a la iglesia, y dando un olímpico brinco alcanzó una de las torres. Colgado de ésta, comenzó a sacudirse a fin de derribarla. Para su mala fortuna, la torre había sido muy bien construida y no se desplomó. Sin embargo, los vecinos dicen que desde aquel día la torre está un poco fuera de su base y algo torcida.

Entonces, el diablo herido en su orgullo descendió y de un salto se sumergió en el pozo que existía en medio de la plaza, y del que se aprovisionaban de agua las mujeres para sus

labores domésticas. Dice la leyenda que después de ese día las aguas del pozo tomaron un sabor azufrado, por lo cual fue necesario clausurarlo. En efecto, esta torre-campanario presenta un apreciable desnivel con la fachada, y ésta con el testero o ábside. Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones de los arquitectos, la fachada está rasante con la línea de la calle, que es la misma desde 1594, y que la torre se construyó a escuadra con el claustro y no con la fachada.

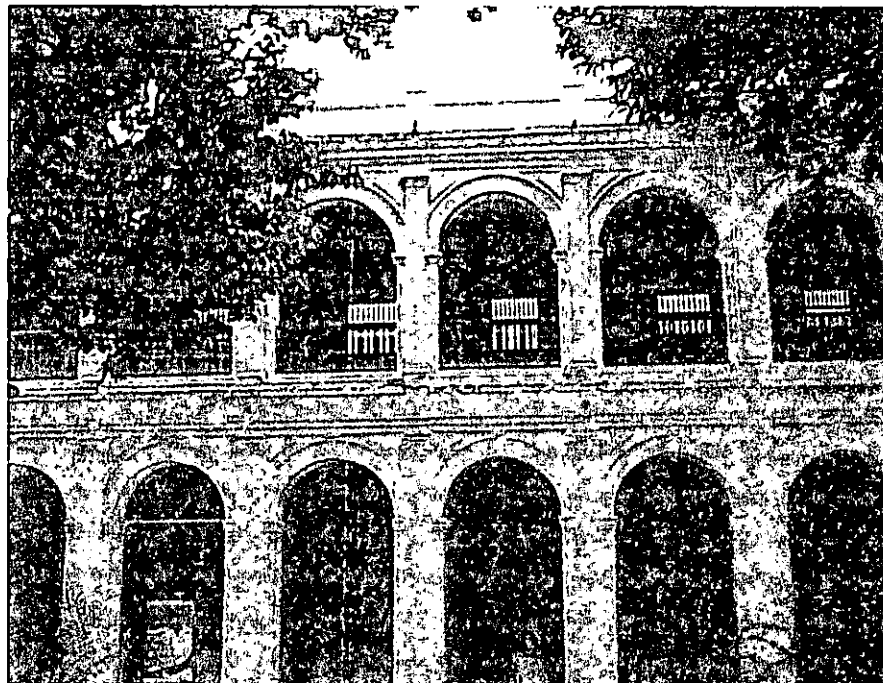
“La iglesia consta de una gran nave central, cubierta por una bóveda de medio cañón, que remata en un ábside ochavado y un crucero que no sobrepasa el ancho total del templo. Posee dos naves laterales acompañadas de pequeñas capillas. En su interior sobresale el arco chato del coro; las lápidas sepulcrales del pavimento, actualmente cubiertas con ladrillos; así como el altar mayor de estilo moderno, tallado en mármol y procedente de Italia, según proyecto del arquitecto Gastón Lelarge. Entre sus imágenes religiosas destaca el Cristo de la Expiración. La planta de la iglesia no dibuja un rectángulo perfecto porque el muro testero de la fachada se trazó paralelo a la calle, pero el muro de la torre si está a escuadra con el claustro”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

“La fachada posee un remate semicircular coronado por un pináculo de loza vidriada momposina, también tiene una portada de dos cuerpos con columnas toscas sobre pedestales y hornacinas. El segundo cuerpo, de menor altura, cuenta con una hornacina donde se encuentra una estatua de Santo Domingo y el conjunto está rematado con un frontón en cuyo centro de dejó espacio para una ventana circular que ilumina el coro. Poseía dos torres, una de las cuales fue detraída por un rayo. La que aún se conserva está construida en ladrillo, tiene en cada una de sus fachadas cuatro vanos con arcos de medio punto, encuadrados entere pilastras y cada uno de sus extremos posee pináculos piramidales” (Casa Virtual Cervantes)

En la fachada, “los dominicos dejaron su impronta en símbolos como el escudo de la orden, ubicado sobre la portería, y en la representación de los perros con que soñó la madre de Santo Domingo de Guzmán, localizados sobre el frontón”. (Bossa Herazo, 1981)

En su interior deben destacarse el retablo que realizó el maestro Hermenegildo José de Ayala a comienzos el siglo XIX para la capilla de Nuestra Señora del Rosario, así como el retablo mayor de mármol, diseño de Gastón Lelarge.

CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO



El primer convento de la ciudad fue el de Santo Domingo, cuya construcción a finales del siglo XVI coincidió con un auge de la actividad edilicia de Cartagena de Indias. Los dominicos Tomás de Toro y Luís de Orduña desembarcaron en Calamarí con Pedro de Heredia y esto explica la temprana construcción del convento, que inicialmente estuvo ubicado sobre la Plaza de la Yerba (actualmente de los Coches).

Debido a un incendio en 1552 fue trasladado al solar que ocupaban las carnicerías. Las obras, a cargo del maestro español Simón González, transcurrieron lentamente y serían culminadas en el siglo XVIII. El conjunto, compuesto por una iglesia y un claustro de doble arquería de medio punto apoyada sobre pilastras, configura el patio que se halla rodeado por un pequeño pretil de mampostería. Los arcos están flanqueados por pilastras rematadas por volutas y en ellos se marcan la clave y las enjutas.

“Una amplia cornisa determina el primer cuerpo; en el segundo se repite la arcada, entre cuyas pilastras existe una baranda con bolillos de madera. Esta es la arcada de mayor altura de la ciudad y el sistema constructivo de bóvedas rebajadas en las crujías del primer piso y la existencia de una crujía adicional y paralela a la convencional, que se desarrolla en este tipo de edificios alrededor del claustro, dota de singular importancia a este inmueble. En el segundo nivel la cubierta e la circulación perimetral del claustro era una azotea plana, pero esta fue reemplazada por una cubierta inclinada que obligó, por motivos funcionales, a modificar la pendiente de la cubierta de las crujías laterales, dotando estos espacios de una gran altura” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Dice Marco Dorta, que este convento fue testigo de las vigiliias y trabajos que soportó el padre Fray Braulio de Herrera, el misionero católico y prior del convento de Santo Domingo, al tratar de engrandecer su misión apostólica en esta ciudad. El convento también sirvió de centro de reclusión durante la temprana República. En efecto, a principios de 1864 llegó a Cartagena desterrado por el general Mosquera, el Arzobispo de Bogotá, don Antonio Herrán, a quien las autoridades le dieron por cárcel las celdas del convento de Santo Domingo. Actualmente esta propiedad está a cargo de la Agencia de Cooperación Española.

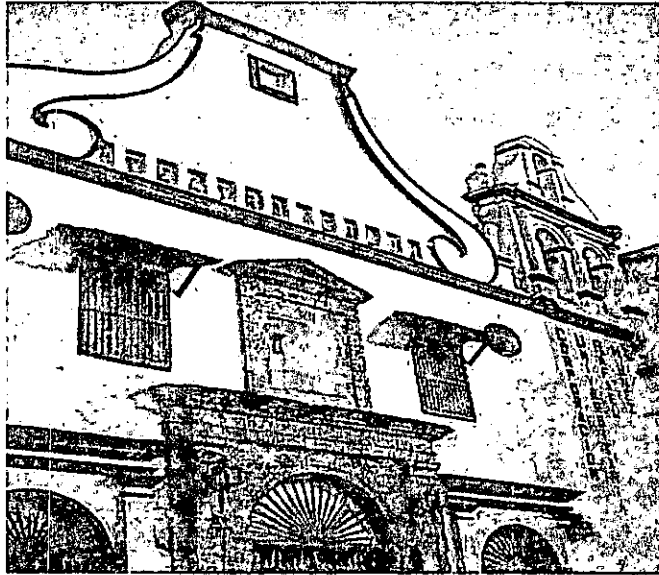
CONVENTO E IGLESIA DE SAN FRANCISCO



Según Marco Dorta, la isla de Ximari fue bautizada por los españoles como Getsemaní y sobre ella se ubicó la comunidad franciscana en 1555, gracias a la donación que hizo el terreno Beatriz de Cogollo, viuda del contador de la Real Hacienda Juan Durán. La incipiente construcción fue abrasada por las llamas en 1559 cuando los franceses Martín Cote y Juan de Beautemps atacaron la ciudad, por lo que los frailes se vieron obligados a fundar otro en Tolú.

“Pero no pasó mucho tiempo sin que Cartagena volviera a tener casa de la Orden Seráfica, pues a instancias del cabildo secular, Fray Francisco de Molina hizo nueva fundación en el mismo lugar que había ocupado la antigua. Esta segunda y definitiva fundación tuvo lugar en 1560, y pocos años después se inició su fábrica” (Marco Dorta, 1988).

Después de la promulgación de la Ley de Desamortización de Manos Muertas en 1861, al poco tiempo la iglesia quedó abandonada y el claustro tuvo varios usos.

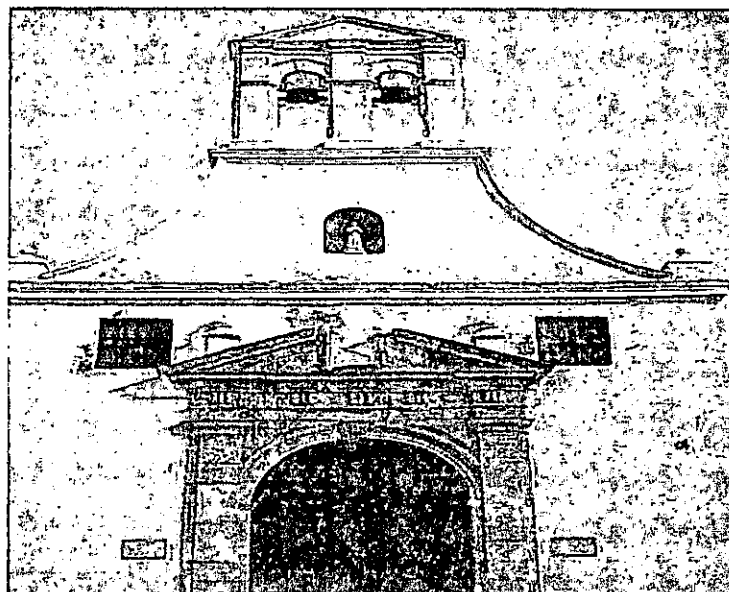


“De la iglesia es poco lo que se conserva, a comienzos el siglo XX se adaptó como teatro, pero se sabe por los planos arquitectónicos que poseía tres naves y una cubierta de bóveda rebajada. La fachada ha sido también modificada, pero se conserva su alto piñón con volutas barrocas”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Posee una arquería de medio punto que se apoya sobre columnas de piedra, que se repite en los dos niveles, el último de los cuales esta rematado por una cornisa de la que sobresalen unas gárgolas de piedra y un ático, interrumpido por pilastras que mantienen el mismo ritmo de las columnas. El patio el primer piso está determinado por pequeños pretilos de piedra, que enmarcan interiormente la circulación del claustro.

Hoy este conjunto religioso es propiedad de la Fundación Universitaria Rafael Núñez.

IGLESIA DE LA ORDEN TERCERA



Esta iglesia está ubicada en la esquina de la calle Larga que colinda con la plaza de la Independencia, en el antiguo barrio de Getsemaní. Su construcción se realizó entre los años 1730 y 1735, gracias al empeño del gobernador Antonio de Salas, y hacía parte del complejo religioso del convento de San Francisco, compuesto por la iglesia de San Francisco (hoy teatro), el claustro muy bien conservado, y este sencillo templo.

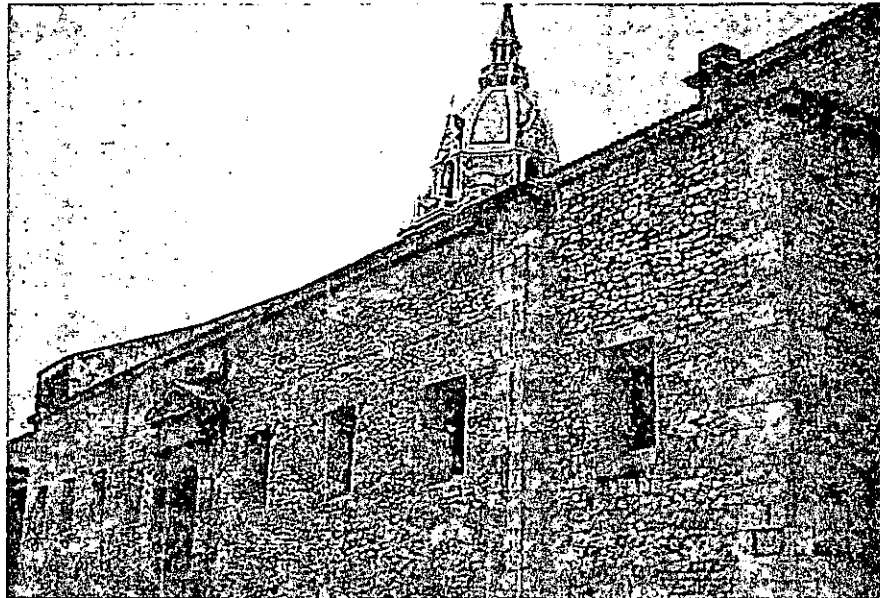
Hacia el año 1954 su interior fue restaurado, con gran acierto, al decir de los expertos. Sin embargo sus campanas, que congregaron al pueblo cartagenero a celebrar la Independencia el 11 de noviembre de 1811, fueron desmontadas.

Según cuenta Bossa Herazo, del antiguo resplandor de esta iglesia, sede de la Cofradía de la Virgen de los Dolores, queda el calvario con su precioso Cristo, y una no menos bella imagen de Nuestra Señora de los Dolores, así como dos pilas de agua bendita de basalto negro, labradas en Sevilla en 1757.

En la sacristía está enterrado el gran ingeniero militar don Juan Bautista MacEvan, y se dice que quizás están también sepultados allí otros ingenieros que trabajaron en las fortificaciones y construcciones civiles de Cartagena.

Al visitar esta iglesia de la Orden Tercera no se puede dejar de apreciar la gran lápida barroca del panteón de la Venerable Hermandad Tercera, ya que es de un interés artístico indiscutible. Esta iglesia, como la de San Francisco y la de la Trinidad, son del tipo de edificación sencilla y de adusta apariencia exterior. La idea era invertir un mínimo de arquitectura y un máximo de decoración, aplicada o mobiliaria, y de ser posible, colocar una techumbre de madera, similar a la que cubría el interior de los salones de las casas señoriales. En la fachada se pueden observar sencillas portadas y una ventana central coronada con un frontón.

LA CATEDRAL



Dice Marco Dorta, que el incendio de 1552, que comprometió a una buena parte de la ciudad construida hasta entonces, acabó con la primera catedral que tuvo Cartagena, hecha de palma y bahareque. La reconstrucción se inició en 1575.

Los trabajos no estuvieron exentos de problemas; cuando sólo faltaba techar la edificación, Francis Drake, en 1586, se tomó la ciudad y para forzar el pago del rescate, la emprendió contra el edificio al que se le destruyó tres arcos; luego, en 1600, en una noche tranquila sin “huracán ni terremoto”, el techo se vino abajo, lo que ocasionó el encarcelamiento del maestro Simón González y el pago de una multa, a pesar de que después fue absuelto de toda responsabilidad.

La catedral está ubicada sobre la Plaza de la Proclamación, y tiene una fachada lateral sobre la calle de los Santos de Piedra, cuyo nombre hace referencia a las esculturas que decoraban anteriormente el principal templo de Cartagena de Indias.

Esta obra religiosa tiene especial importancia tanto para los cartageneros —ya que en su entorno se levantó el antiguo barrio de la catedral—, como para los visitantes, por su valor artístico e histórico.

La falta de mantenimiento obligó al primer obispo de Cartagena, Pedro Adán Brioshi (1898–1943), a remodelarla, proceso que se inició en 1913, donde se le hicieron algunos cambios en los techos de las naves laterales, que originalmente fueron de azotea y después de tejas, y la supresión de parte del coro y de la sala capitular. Así mismo, la fachada de la catedral fue refaccionada y la torre de piedra, que se remontaba al siglo XVII fue reemplazada por un campanario de rasgos florentinos, construido por el francés Gastón Lelarge.



En la actualidad, la Catedral posee una clásica planta basilical, con una amplia nave central iluminada con óculos desde la parte superior de la arquería de medio punto que se apoya en sencillas columnas dóricas de piedra coralina, y dos naves laterales sobre las cuales se exhiben las estaciones del vía crucis, obra compartida entre el español Alfredo Badanes y el italiano Severino Leoni.

Adentro se conservan intactos algunos elementos como el púlpito, traído de Italia en el siglo XVIII, y dos columnas salomónicas, que pertenecían al retablo churrigueresco que poseyó la iglesia; y los balcones y cornisas, originales de la época colonial.

El primer obispo que gobernó a Cartagena de Indias fue Fray Tomás del Toro, cuya efigie puede apreciarse en un medallón labrado en el frontis de la edificación, allí mismo, se encuentra la figura de Monseñor Eugenio Biffi.

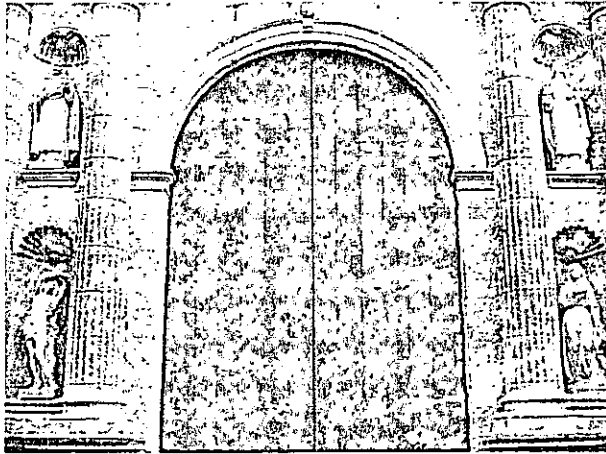
En su interior destaca un admirable púlpito en mármol, de estilo florentino, con esculturas en altorrelieve de los cuatro evangelistas: San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas. De igual forma, sobresale el altar mayor, elaborado en madera dorada, cuyo retablo recuerda el de la catedral de México.

Tanto el púlpito como la valiosa custodia procesal y el pavimento de mármol de la



catedral se deben al prelado Fray José Díaz de Lamadrid, quien rigió la sede cartagenera de 1778 a 1792.

Entre las imágenes antiguas de la catedral sobresale la de Santa Catalina, empuñando una espada, que según se dice perteneció al aguerrido comandante Blas de Lezo, quien derrotó al agresor Vernon.



Su portada fue estucada y los santos de piedra, retirados de sus hornacinas y sustituidos por otros de mármol de Carrara, los cuales representan a San Sebastián M., San Luís Beltrán, Santa Rosa de Lima y Santa Catalina de Alejandría. Aún permanece en una de sus fachadas un reloj de sol que desde aquella época marca el paso del tiempo.

IGLESIA DE SANTO TORIBIO DE MOGROVEJO

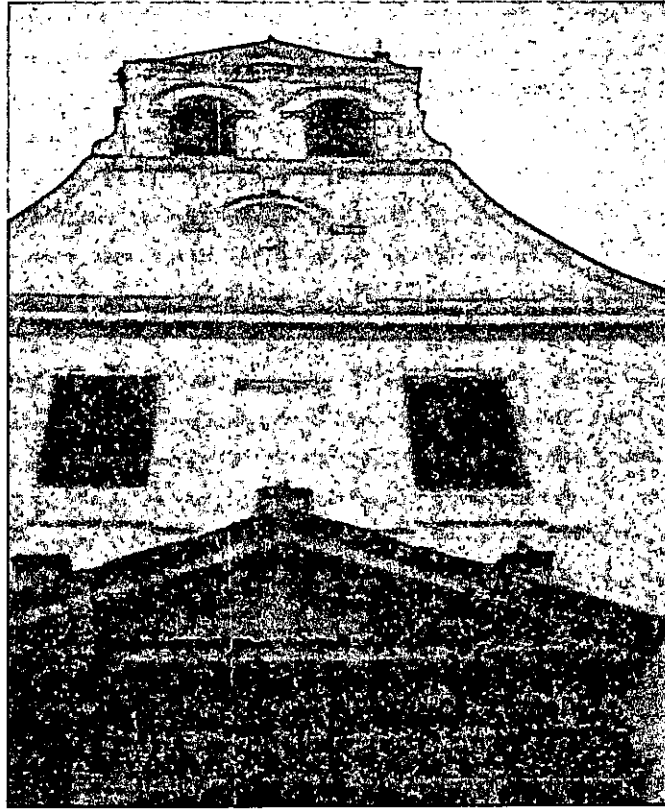
“A finales del siglo XVI pasó por la ciudad en su camino a Lima, donde se desempeñaría como Arzobispo, Toribio Alfonso de Mogrovejo. Si bien su permanencia fue breve, su trabajo realizado en el Perú lo haría célebre en el Nuevo Mundo y para 1726, su nombre ya había alcanzado la gloria de los altares y desde entonces se inició su culto”. (Marco Dorta, 1988)

Este templo está localizado en una de las esquinas de la Plaza Fernández de Madrid, en el antiguo barrio San Diego. La iglesia de Santo Toribio fue construida a principios del siglo XVIII. Fue la última iglesia en levantarse durante la época colonial. Su obra se debe al obispo de la ciudad, don Gregorio de Molledo y Clarque.

De acuerdo con las crónicas de Cartagena, la construcción de esta iglesia se inició en 1666, bajo el nombre de Santo Tomás de Villanueva, cuando era gobernador de Cartagena don Benito de Figueroa y Barrantes. La obra, que había sido comenzada por Antonio Sanz Lozano, quedó paralizada en la fase de los cimientos, hasta que don Gregorio de Molledo y Clarque descubrió los vestigios y considerando la necesidad del templo reanudó la obra sobre parte de los viejos basamentos.

Durante la colonia, esta iglesia, conservaba muy bellas imágenes antiguas, fue muy cotizada por la aristocracia cartagenera. Entre sus reliquias aún se conserva el retablo principal, la única pieza barroca religiosa de Cartagena. Bajo el coro, el templo posee una techumbre de indiscutible influencia cordobesa, como sucede también con el alfarje (techo de maderas labradas) y con el almizate (parte plana y central de los artesonados) del altar mayor. La carpintería cartagenera está bellamente representada en las dos puertas de acceso

a la sacristía. En ésta también sobresalen las dos artísticas pilas de agua bendita y el lavamanos, piezas de alabastro primorosamente labradas, al estilo renacimiento sevillano.



“Posee una portada de piedra encuadrada entre pilastras que rematan en un frontón que se apoya en un entablamento, cuyo friso es almohadillado. Encima de este frontón se hallan dos ventanas rectangulares sobre la que pasa una cornisa que divide la alta fachada en dos cuerpos. Sobre esta cornisa, una hornacina protege una imagen de Santo Toribio que en la parte superior esta flanqueada por dos arcos de medio punto donde se apoyan un par de campanas. La iglesia es de una sola nave, separada del presbiterio, por un gran arco de medio punto y posee en su techumbre uno de los trabajos más atractivos de “carpintería de lo blanco”, nombre con el que se denomina el artesanado de inspiración mudéjar”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

En el templo también se encuentra una pieza curiosa conservada en una urna cubierta con un vidrio. Se trata de la bala que fue lanzada durante el ataque del almirante Vernon al interior del templo, cuando se celebraba la misa del 27 de abril de 1741, día de Santo Toribio Alonso de Mogrovejo. Se cuenta que la bala cayó en medio de los feligreses, sin causar heridos ni daños, lo que se considera por los creyentes como un acto divino. Por ello, la bala se conserva como memoria de la misericordia de Dios.

IGLESIA DE LA SANTISIMA TRINIDAD



Esta iglesia, situada en el barrio de Getsemaní, fue erigida hacia el año 1600. Está dedicada a la Santísima Trinidad.

“A principios del siglo XVII, el obispo de Cartagena presentó al monarca español una petición para construir un templo en el arrabal de Getsemaní, argumentando la necesidad de que tan populoso barrio tuviese una parroquia, pues por estar fuera de la ciudad amurallada, sus habitantes estaban muy lejos de la catedral y de las bendiciones de la iglesia católica” (Marco Dorta, 1988)

Esta demanda fue respaldada por el capitán Julio Evangelista, vecino del barrio, quien ofreció subvencionar la obra, a condición de que se le diese el derecho de patronato con facultad de administrarlo a sus herederos.

Así pues, “el rey de España ordenó al gobernador, mediante cédula real de 1642, que le informase del número de habitantes del mencionado barrio y la distancia que lo separaba de la catedral. La elocuente respuesta derivó en el permiso real para la construcción de la iglesia de la Trinidad, que se constituyó en el segundo templo en antigüedad de Cartagena. El templo, cuyos planos finales datan de 1716, está inspirado en la catedral de Cartagena. Al igual que en ésta, las capillas colaterales forman una cruz, sobre las que descansa una pilastra que sostiene el arco del triunfo”. (Marco Dorta, 1988)

“La iglesia de la Trinidad es un templo que consta de tres naves separadas por columnas de fuste cilíndrico que sostienen sendos arcos de medio punto, con sección cuadrada y

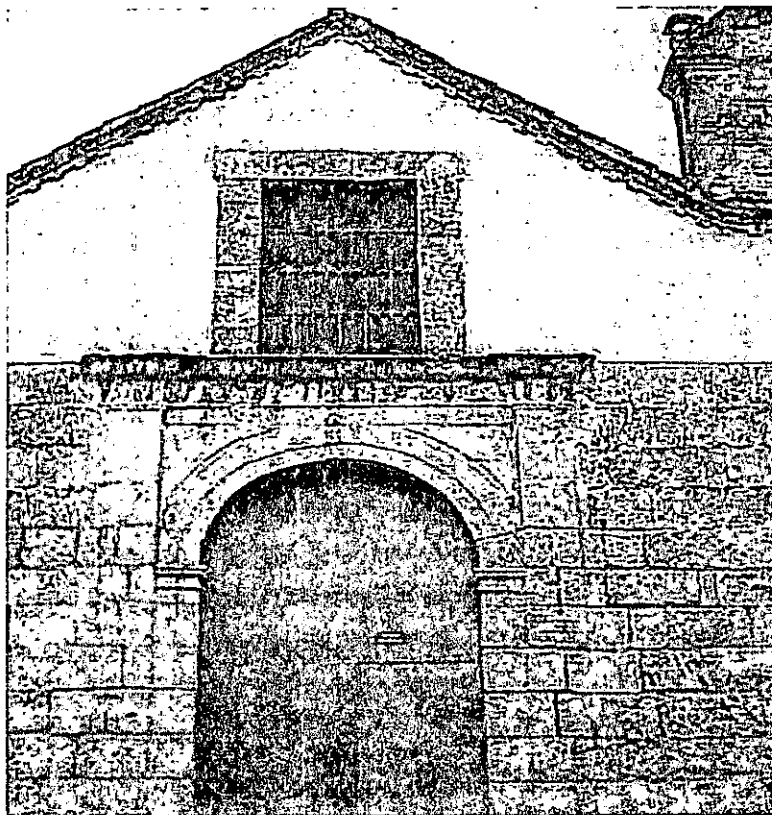


rosca lisa. Aunque su capilla mayor tiene testero plano, el modelo inspirador del templo fue la catedral. Como en ella, las capillas colaterales forman el crucero y la forma de agrupar en éste cuatro medias columnas está copiada del templo episcopal; sobre ellas descansa una pilastra, en la que baja el arco del triunfo, como en el modelo citado. Las techumbres de las naves y el presbiterio están ornamentadas con artesonados estilo mudéjar”. (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

Tiene esta iglesia un retablo denominado “Las Animas del Purgatorio” repintado por Pedro Tiburcio Ortiz Alaix en el año 1868, cuyo rasgo distintivo es que en lugar de estar representada la Virgen María presenta una imagen del arcángel San Miguel, que sostiene en su mano izquierda la balanza para sopesar las obras de los mortales, acompañado por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, que armados del rosario y del cordón sacan armas del purgatorio, entre quienes se encuentran un papa, un obispo, sacerdotes, monjes y reyes.

En el exterior, las naves laterales están flanqueadas por contrafuertes y la fachada principal posee una sencilla portada de dos cuerpos; en tanto que en uno de sus extremos se alza una torre, que remata el último tramo de la nave del Evangelio, ocupado por una pesada torre-campanario, con vanos entre pilastras, que recuerda el de la iglesia de Santo Domingo.

ERMITA DE SAN ROQUE



La primitiva ermita de San Roque está situada en la calle del Espíritu Santo, en el legendario y antiguo barrio de Getsemaní. Parece que el motivo que dio origen a su fundación fue una epidemia de peste que asoló Cartagena a mediados del siglo XVII.

La incapacidad de controlar la epidemia y la fe cristiana condujeron al Cabildo de la ciudad a construir un complejo conformado por una ermita y un hospital, dedicado a San Roque. El complejo fue concebido bajo el patronato del Cabildo y los religiosos de la orden de San Juan de Dios fueron dispuestos para el cuidado de los enfermos hospitalizados.

“Las obras del hospital del Espíritu Santo y de la ermita de San Roque empezaron en 1654. Sin embargo dos años después se suspendieron por orden real. El rumor de que el proyecto de edificar un hospital sólo buscaba el beneficio de unos cuantos religiosos provocó la interrupción de la obra por parte de la Corona española. Ante tal murmuración, los sacerdotes de la comunidad de San Juan de Dios acudieron ante el Consejo, el cual dictaminó restarle credibilidad a las habladurías y continuar la obra del hospital y la ermita. Desde su culminación sufrió interminables transformaciones que la llevaron a convertirse en sede de un taller de reparaciones eléctricas” (Marco Dorta, 1988)

Conociendo el origen de la ermita de San Roque se comprende la sencillez, tanto de su fachada como de su interior. La ermita consta de una nave, con una planta rectangular y techumbre de madera, cuyo interior se encuentra adornado con sus antiguos confesionarios de caoba y las imágenes de los santos de devoción de Getsemaní. Posee una sencilla fachada “en cuyo remate se evidencia la cubierta a dos aguas y a un costado, debajo de una espadaña de dos cuerpos, se conserva la puerta adintelada que daba acceso al antiguo hospital del Espíritu Santo y el campanario de dos cuerpos” (*Guías Elarqa de Arquitectura*).

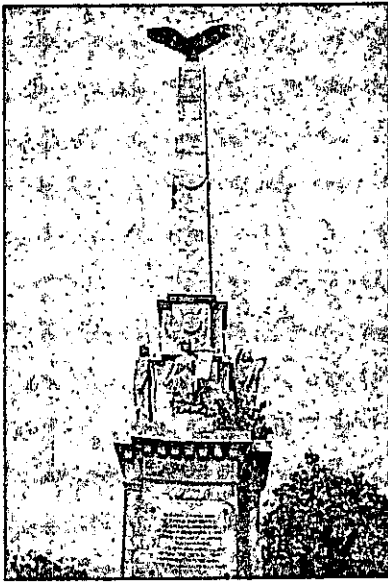
Originalmente la ermita de San Roque estaba ubicada en la calle de la Media Luna, de acuerdo con un plano de la época. Pero con la edificación del hospital la calle adoptó el nombre de éste y pasó a llamarse calle del Espíritu Santo.

PARQUE DEL CENTENARIO



“En unos terrenos ocupados anteriormente por manglar, el 23 de Febrero de 1909, por medio del decreto No. 158 del gobierno departamental, se dispuso la construcción de un parque. Con este fin se creó una junta especial y se convocó a un concurso para escoger el “mejor croquis” que se premiaría con \$20 oro. Se presentaron seis propuestas y resultó ganadora la del ingeniero departamental Pedro Malabet, quien decidió adelantar el proyecto con su socio Luís Felipe Jaspe. El proyecto ganador fue descrito en su momento como: “Un parque de estilo inglés, por sus avenidas de 8, 10 y 15 metros de ancho, su plazoleta para recreo de los niños, su hermoso kiosco para la banda de músicos, que en noche de retreta podrá ser divisada desde cualquier punto del parque” (*Guías Elarqa de Arquitectura*)

El Parque Centenario fue una de las principales obras de renovación urbana con que la ciudad y el país conmemoraron el primer Centenario de la Independencia de Cartagena, el 11 de noviembre de 1911. De allí su nombre e igualmente su simbolismo, pues en su parte central se erige un obelisco destinado a “honrar la memoria” de los patriotas que firmaron el acta de Independencia de 1811 y una fuente de bronce obsequiada por la colonia Siria.



Es un parque cerrado y radial en cuyo centro se ubica el mencionado obelisco, que se apoya sobre una plataforma a la cual se accede a través de cuatro escalinatas que responden a los ejes centrales que conducen a las puertas de acceso ubicadas en el medio de sus lados. Este monumento, tiene en su base la figura de cuatro mujeres en mármol, una a cada lado; y en la parte delantera se encuentran los nombres de los 20 firmantes del acta y en la parte trasera se lee el agradecimiento que Cartagena le hace a dichos patriotas.

Cuenta también con puertas de acceso en cada una de sus cuatro esquinas. Estas puertas, diseñadas a manera de arcos triunfales, están coronadas con estatuas de gran tamaño que simbolizan La Libertad y El Trabajo, las cuales fueron construidas por la Junta de empleados del comercio e inauguradas en las fiestas de Independencia. Dos pares de columnas de orden jónico sostienen el arco de medio punto y sobre éstas aparece un dintel en cuyo centro se resalta la clave del arco central.

El parque “está delimitado por una verja de hierro, enmarcada y sostenida por pináculos que se apoyan sobre basamentos sobresalientes de un muro bajo”.

El Parque Centenario ha sido testigo singular de la historia de la ciudad durante este siglo, razón suficiente para que se conserve como testimonio vivo del pasado y del presente de la ciudad.

Al interior de este parque y repartidos por diferentes sitios se hallan las siguientes esculturas, todas ellas pertenecientes a personajes ilustres que sobresalieron en la ciudad durante el siglo XX:

LACIDES SEGOVIA	MANUEL OBREGÓN	GUILLERMO CANO ISAZA
RAFAEL URIBE U.	ENRIQUE J. ARRAZOLA	ENRIQUE OLAYA H.

4.3 TRANSFORMACIONES Y NUEVAS APARICIONES

Después de haber esbozado detalladamente esta monumentaria que se ubica en la ciudad, es necesario decir que aunque los monumentos tienen muchos años de estar allí, su apariencia física no ha cambiado mucho, se han conservado gracias a los procesos de conservación que se han llevado a cabo. Precisamente, poco tiempo después de haber hecho el rastreo de estos monumentos (este año para ser más exactos), la ciudad fue objeto de múltiples transformaciones en su conjunto monumental y en los lugares donde éste se ubica.

En el sector ubicado frente a la Torre del Reloj se realizaron algunas remodelaciones en cuanto a la monumentaria que allí se encuentra y han hecho su aparición nuevos monumentos, alguno de reciente creación y otros que estaban en otros lugares de la ciudad y que han sido reubicados en este sector.



En primer lugar, se hará alusión al monumento en honor a Miguel de Cervantes Saavedra. Este monumento está ubicado en el centro de la "Plaza Cervantes", recientemente inaugurada; es un homenaje a este personaje con motivo del Congreso de la Lengua que se realizó en esta ciudad y la visita de los Reyes de España. Su escultora fue Héctor Lombana Piñeres, quien representó a Cervantes sentado en actitud de escribir, con pluma en mano. El pedestal donde se halla, contiene en su parte delantera, la información respecto al monumento: a quién se rinde homenaje, con qué motivo, bajo qué gobierno local y nacional, quién lo hizo, quién fue el director de la obra, y en qué lugar y fecha. En su parte trasera y en su lateral derecho e izquierdo se pueden observar figuras en altorrelieve que representan escenas o pasajes de la novela cumbre de este español, "El Quijote de la Mancha".

Delante del monumento sobresale una placa, que hace alusión al hecho de que Cervantes pudo haber escrito el Quijote en esta ciudad, pues él pidió requerimiento al Rey de España para venir a esta ciudad en calidad de contador.

En segundo lugar, se describirá lo observado en el "Camellón de los Mártires". Este sitio se vio transformado en varios aspectos, tales como la arborización, la iluminación, la restauración de esculturas, la reubicación de otras, etc.; que a continuación se detallarán.

Primero que todo, la arborización se vio un poco afectada, pues las jardineras que se ubicaban a los costados y al centro del Camellón desaparecieron; se conservan las palmeras a los extremos, aunque fueron reemplazadas por otras. Sin embargo, este cambio parece ser

positivo ya que ahora hay más espacio para transitar, se ve más amplio, despejado y se puede apreciar mejor la monumentaria que se halla en el lugar.

En cuanto a la iluminación, desaparecieron los faroles que en pocas ocasiones ejercieron su función, opacando la percepción de dicho lugar; éstos fueron reemplazados por lámparas modernas y por focos situados a los pies de cada pedestal donde se hallan ubicados los diez mártires. Esta nueva instalación luminaria permitirá que los monumentos que se ubican en el Camellón puedan ser centro de atención y de mayor apreciación.

Respecto a las "bancas" que se ubicaban por distintas partes del Camellón ahora sólo se encuentran en los extremos, junto a las esculturas de los mártires; tuvieron que ser restauradas pues sufrieron daños que afectaron su aspecto, ya que se veían algo deterioradas. Y hoy gozan de mejor apariencia.

En relación a la monumentaria es mucho lo que hay por decir. Primero que todo, la escultura conocida como la "Noli Me Tangere", es en la actualidad foco de la restauración que se está realizando en el Camellón de los Mártires, por lo que se encuentra cubierta en su totalidad, aun que las escaleras donde se levanta la estatua, ya han sido restauradas.

En cuanto a los bustos de los diez mártires, se observa que también han sido restaurados y que han mantenido su lugar en los extremos del Camellón, es decir, cinco en el extremo izquierdo y la otra mitad en el derecho, siendo separados por las bancas. Así mismo, estas esculturas en mármol de carrara, mantienen la inscripción escrita en su base, que consta del nombre del mártir, seguido de la frase "fusilado en 1816 por patriota" a excepción de la que descansa en el pedestal de Manuel Rodríguez Torices, que reza: "ahorcado en 1816 por patriota".

Del mismo modo, se observa en el Camellón, que unas esculturas han hecho su aparición, pasando a acompañar a la "Noli Me Tangere" en el espacio central, ubicadas una al lado derecho y la otra al lado izquierdo. Respecto a estas esculturas se debe aclarar que no son nuevas, es decir, que no han sido fabricadas recientemente, sino que han sido trasladadas a este lugar procedentes de otras plazas y parques de la ciudad.

Ambas esculturas están hechas en mármol y fueron colocadas sobre una base en cemento. La que se ubica al costado derecho de "la Noli" representa a dos niños, uno bebiendo agua de un caracol y el otro intentando atrapar con sus manos a un pez grande; esta escultura se hallaba en Manga, en el centro de un parque. La que se encuentra al costado opuesto representa a un niño con un pez entre sus manos, la cual parece ser la continuación de la escena representada en la otra escultura; ésta se encontraba ubicada en la Plaza de San Diego.

También es necesario hacer mención de dos placas que fueron ubicadas a los extremos del camellón. En el lado izquierdo, se halla la que muestra el nombre del lugar: "Paseo Camellón de los Mártires de la Independencia de Cartagena" y señala la parte legal de la creación de dicho homenaje acompañada de la parte histórica en que se fundamenta. Así mismo, en ella descansan los nombres de los mártires, sus lugares de procedencia y las edades en que murieron; y finaliza con la frase: "A todos ellos les debemos los cartageneros nuestra libertad". También, en la parte trasera de esta placa se pueden leer los entes tanto gubernamentales como públicos que auspiciaron la obra, y se finaliza con una particular mención: "A todos los trabajadores que hicieron posible esta obra".



La del lado derecho hace alusión a otro homenaje, el del “pueblo de Cartagena de Indias a sus mártires desconocidos”, que también fueron fusilados en 1816, gracias a la pacificación de Pablo Murillo. Aquí, del mismo modo, aparecen los nombres de 22 mártires y se señala que a través de ellos se le rinde homenaje a otras víctimas anónimas de la época: “a los 400 sacrificados a orillas del mar en Bocachica...”, “a los cientos de militares degollados en la bahía de Cartagena...”, “a los infelices leprosos que...se hallaban en el Lazareto de Caño de Loro y que fueron quemados vivos”. Así mismo, esta placa finaliza de igual manera que la anterior: “A todos ellos les debemos los cartageneros nuestra libertad”.

Pero que se puede decir respecto a la relación que se da entre estos monumentos y los sujetos que hoy habitan la ciudad: ¿Se sentirán identificados con esa visión del pasado?, ¿De qué manera interactúan con la red monumentaria?, ¿Cuál es el conocimiento que tienen de la historia de ciudad que los monumentos hacen pública?, ¿Cuál es el papel de los entes gubernamentales frente a la monumentaria? ¿Pasará desapercibido el monumento para el habitante?, ¿Cómo se da la apropiación de los espacios donde los monumentos se ubican?

5. LO QUE LA GENTE DICE SOBRE LA MONUMENTARIA

El monumento, al concebirse como construcción que posee un valor artístico, arqueológico e histórico, dotada de un carácter excepcional, permite ser definida o entendida en su particularidad, como un elemento aislado, digno de ser colocado sobre un pedestal, en el centro de una plaza, para que sea admirado por todos, para que se le mire como algo único, que debe ser visitado y fotografiado, como una pieza valiosa de museo.

Esta concepción del monumento en su aislamiento, está poco a poco desapareciendo. Hoy en día el monumento hace parte de una red que se teje por varios puntos de la ciudad, principalmente, el centro histórico, donde cada una de las esculturas o estatuas conforman un todo: la monumentalidad, la cual al ubicarse en sitios o espacios públicos genera vínculos con su entorno, enmarcados en lo físico y lo simbólico.

Es hoy muy notable la preocupación de los entes gubernamentales por la recuperación y rehabilitación del espacio público y su posterior adecuación para el disfrute de habitantes y usuarios. Las plazas, paseos y parques representan los principales espacios públicos que tiene la ciudad, que le pertenecen a los habitantes por el simple hecho de vivir en ella. Sin embargo, se puede observar cómo algunas personas no tienen claro esto, hasta el punto de llegar a privatizarlo, de apropiarse sin ningún reparo de dicho espacio con fines comerciales o de otro tipo. Como es el caso que sucedió en esta ciudad, hace unos años, donde un restaurante se apoderó de una Plaza pública para atender a sus visitantes. Pero esto no sólo es cosa del pasado, hace unos días, un café quiso hacer lo mismo con la Plaza del estudiante.

Los habitantes, al apropiarse del espacio público en el cual se hallan situados los monumentos, establecen una relación de carácter físico y simbólico con éstos, pues se convierten en lugares donde su cotidianidad y su ciudadanía adquieren sentido: “Ser visto y reconocido por los otros es una condición de ciudadanía: se puede ser plenamente ciudadano cuando los otros te ven y te reconocen, cuando conoces tu lugar y cuando cada uno puede decir con orgullo el lugar donde vive.” (Jordi y Muxí, 2003)

Esto también aplica para los visitantes o turistas, que al percibir y “consumir” la ciudad y sus diferentes espacios de modo distinto a los habitantes, establecen otra manera de relacionarse con la monumentalidad centrada en el asombro, atribuido a lo desconocido o extraño, y en la identificación y reconocimiento del otro.

Por lo tanto, en el espacio público, donde se da la relación monumentalidad-habitantes también se lleva a cabo la configuración de la identidad, en la medida en que me reconozco en mi similitud con los otros y me reconocen en mis diferencias, por lo que “los monumentos que (...) se hallan situados en estos espacios son elementos de referencia, que marcan diferencias o atribuyen identidades, es decir, significantes...”. (Jordi y Muxí, 2003). Así mismo “...se trata del espacio de todos, puesto que le otorga el sentido de identidad colectiva a la población que vive más allá del centro-espacio- y más allá del presente-tiempo-.” (González Casas, 2002)

Teniendo en cuenta los múltiples cambios que se llevaron a cabo en la época moderna, en la que los espacios públicos debieron ser adaptados a la nueva realidad que se vivía, la ciudad se vio sometida a un proceso de reestructuración, en el cual las rutas de acceso al centro histórico se limitaron y se dio la apertura de nuevos espacios para el disfrute del habitante y el turista.

De igual manera, vemos como hoy en día se ha seguido llevando a cabo dicho proceso de adecuación acorde con los cambios y transformaciones que ha experimentado la ciudad, como es el caso del establecimiento del nuevo sistema de transporte masivo "Transcaribe". Dicha adecuación de la ciudad ha dado origen a que la monumentalidad se haya visto afectada, como sucedió con el traslado que debió efectuarse del monumento en honor a la India Catalina. Pero al mismo tiempo ha enriquecido los espacios públicos, con una nueva plaza, en la que se alza un nuevo monumento y que ya ha sido apropiada por los habitantes en su cotidianidad.

Por lo tanto, dicha interacción entre la monumentalidad y los seres que habitan la ciudad se encuentra condicionada por las dinámicas de apropiación del presente, las cuales permiten percibir a estos espacios como lugares de esparcimiento, de descanso, de trabajo y de interacción ciudadana. Como lo expresa la AECl, en su publicación acerca del espacio urbano en Cartagena: "Se trata no solamente de sus edificios tangibles y los usos intangibles de los mismos, sino también de los espacios para sus rituales, sus lugares de encuentro y, en definitiva, sus modos de vida."¹⁰

Son muchos los cartageneros que utilizan estos espacios para múltiples usos: el jubilado, que ya ha finalizado su larga carrera laboral y se da unas merecidas vacaciones, sentado en una de las bancas del parque, donde se encuentra con sus antiguos compañeros de oficina e inicia una diaria tertulia; el vendedor del chance, el de minutos a celular, que se gana su vida, diariamente, y que ve en estos espacios un buen punto donde ubicar su "negocio"; el contador de chistes, que aglomera a su alrededor a transeúntes, que al pasar por el parque, se detienen a escuchar sus cuentos que se empeñan en sacarles una carcajada; el simple habitante que cansado de recorrer medio centro, se sienta a descansar un rato; las parejas que ven en el parque un buen lugar para declararse su amor. Sin olvidar, claro está, las distintas actividades culturales, que se realizan en estos espacios y que son organizadas de manera formal e informal, desde conciertos, teatro callejero, exposiciones artísticas, proyecciones de cine, danza folclórica, hasta actividades deportivas y punto de encuentro e inicio para marchas y reuniones de distintos grupos, por diversas causas.

Para obtener mayor información a cerca de ésta relación entre la monumentalidad y los habitantes de la ciudad fue necesario realizar un trabajo de campo, más exactamente una encuesta, que nos arrojara datos cuantificables para conocer mejor cómo se daba ese proceso de interacción diaria. Se realizaron preguntas de diversos tipos, algunas para saber el grado de reconocimiento y de conocimiento del habitante acerca del personaje representado; unas dan cuenta de la ubicación, percepción y concepción del monumento como tal; y otras pretenden revelar las apreciaciones del habitante respecto a la razón de ser del monumento, el sentido y la importancia que a éstos le atribuye.

Para dicha encuesta se seleccionaron ocho (8) monumentos, y se tuvo en cuenta un promedio de diez (10) encuestados por monumento. Teniendo en cuenta que las personas encuestadas fueron escogidas al azar y a pesar de que representan una mínima parte de toda la población de la ciudad, se podrían considerar como muestras que dan un indicio del pensar y el sentir de los habitantes de la ciudad respecto a los monumentos del centro

¹⁰ *Cartagena de Indias: Espacio urbano y Patrimonio. Programa de Patrimonio Cultural de la Cooperación Española (AECl), 2003.*

histórico. Partiendo de lo anterior, se presentan algunas apreciaciones que esta encuesta ha revelado.

5.1. APRECIACIONES

- Los personajes representados por los monumentos son reconocidos por la mayoría de los encuestados. Los más reconocidos fueron Simón Bolívar y la India Catalina, y los menos reconocidos fueron Manuel Dávila, José Fernández de Madrid y Miguel de Cervantes.

- El conocimiento que tienen acerca de los personajes, lo que fueron y lo que hicieron es básico, saben cosas generales. Me llamó mucho la atención que el número de personas con conocimiento básico coincidió con el número de personas que expresaron no saber nada sobre los personajes, y que la India Catalina, que resultó ser uno de los personajes más reconocidos, sea uno acerca de los que menos tienen conocimiento.

- La razón principal que motivó la creación del monumento es para la gran mayoría de los encuestados el homenajear y honrar a los personajes. Para ellos los monumentos se hacen en representación de lo que esos personajes hicieron. Otros motivos que fueron mencionados son: “recordar la historia de Cartagena”, “embellecer a la ciudad”, “Cartagena es una ciudad histórica”, “para conmemorar un hecho”, “para el patrimonio cultural y turístico de Cartagena”, “para la representación de la raza indígena”.

- La ubicación de los monumentos es aceptada por una gran parte de los encuestados. La razón por la que la mayoría están a favor es que les parece una ubicación estratégica, un lugar privilegiado. Otros aluden al lugar donde se halla (plaza, parque), a la tradición (creen que el estar ahí desde siempre les da un motivo para estar bien ubicados), al nombre de la plaza que concuerda con el del personaje, y al carácter visible del lugar que lo hace accesible a propios y extraños. Aquí me llamó la atención que algunos hayan enunciado el motivo tradicional como razón a favor de la ubicación de la India Catalina.

- Lo que algunos de los encuestados evocan o piensan cuando observan el monumento es en el personaje representado, en su vida y obra. Este número de personas que así piensan coincidió con el número de aquellos que, contrario a los anteriores, no piensan en nada. Una menor parte recuerda las clases de historia patria, la época de la conquista y colonia; y otra parte cavila en el monumento como tal, en el lugar donde se ubica y en Cartagena como ciudad histórica.

- Los monumentos no pasan desapercibidos para los habitantes. Una gran parte de los encuestados cuando pasan o permanecen en el lugar donde se halla el monumento se da cuenta de él.

- La mayor parte de los encuestados piensa que los turistas se toman fotos con los monumentos porque quieren llevarse como recuerdo una imagen de la ciudad y/o el país, aunque unos creen que las usan como evidencia para demostrar en su país que estuvieron en la ciudad. También algunos creen que sienten admiración, gusto, curiosidad o los atrae la belleza del monumento, les llama la atención; y otros piensan que es porque los monumentos hacen parte de Cartagena, de la Cartagena

turística y la vienen a conocer. Y hay quienes consideran que es porque valoran a la ciudad, sienten orgullo de estar en ella.

- Los monumentos tienen múltiples finalidades, según los encuestados. Una gran parte de ellos piensa que son para recordar el pasado y tomar conciencia de él, relatar y significar la historia; otra parte cree que son para rendir homenaje y dar a conocer y recordar la existencia de grandes hombres. Algunos piensan que hacen parte de la presentación de Cartagena, la embellecen, le dan importancia, buena imagen y representan un lujo, son para el turismo. También están quienes ven en ellos fines didácticos, como servir de buen ejemplo a las generaciones actuales e impartir la enseñanza de la historia, para los estudiantes. La contribución a la identificación de una ciudad y a la cultura de la región o país, fueron igualmente mencionadas.

- La lectura de la inscripción que está al pie o en la base del monumento, (donde se transmite información acerca del nombre del personaje, la fecha de nacimiento y fallecimiento, así como la razón que a ello conllevó y hasta se colocan frases alusivas al personaje o enunciadas por él, al mismo tiempo que se informa sobre el monumento, el escultor, los entes gubernamentales o privados que aportaron para su construcción, el motivo que llevó a su creación, la fecha en la cual se colocó en el lugar y otros múltiples datos) es una acción que una gran parte de los encuestados no hace. Esto explica el por qué tienen problemas en reconocer a los personajes menos comunes o populares y saben poco o nada sobre sus vidas y hechos realizados.

- Los monumentos a los que los encuestados le atribuyen un mayor grado de importancia, de los situados en el centro histórico, son la India Catalina y Simón Bolívar. Los que escogieron a la primera aludieron a que es la más representativa, es insignia, por el lugar donde está, porque es la que más visitan y reconocen; los que piensan que el segundo creen que es más presentable. También una parte piensa que todos los monumentos son importantes porque “cada uno se desempeñó en su momento”, “todos hacen parte de la ciudad” y “se merecen que los cuiden y protejan del deterioro”, “todos son históricos y mártires”, “están en representación de la historia”.

- Una gran parte de los encuestados piensa que el monumento es un reconocimiento que nadie se merece en la actualidad porque “en esta época los personajes no le mueven el piso a nadie”, “el país está desorganizado”, “no hay nadie que le sirva a la humanidad”, “ya todos están”, “los personajes son políticos” y hay “mucho corrupción”, porque “en estos últimos cinco años nadie ha luchado por la ciudad”. Entre los personajes que fueron enunciados como merecedores del monumento se encuentran artistas (García Márquez, Fernando Botero, Héctor Lombana), políticos (Nicolás Curí, Álvaro Uribe, Gaitán, Nelson Mandela), deportistas (“Kid” Pámbele, Bernardo Caraballo, Rodrigo Valdés, Jaime Morón), cantantes (Shakira, Celia Cruz, Carlos Gardel), religiosos (Madre Teresa de Calcuta, Juan Pablo II), científicos (Manuel Elkin Patarroyo). También personajes de la historia de la ciudad como Benkos Biohó, Corinche, Baixaré y Carex e inclusive un personaje conocido nacionalmente por ser narcotraficante (Pablo Escobar), fue mencionado por algunos que consideran que “hizo por el pueblo” y que “valoraba el sufrimiento del pobre”.

5.2. FICHA TÉCNICA DE ENCUESTA

- FECHA DE REALIZACIÓN: Del 9 al 30 de Junio del 2007
- NÚMERO DE ENCUESTADOS: 82
 - Mujeres: 42
 - Hombres: 40
- EDADES: 15–30 años: 22
 - 31–50 años: 40
 - 51–80 años: 20
- ESCOLARIDAD: Primaria: 12
 - Secundaria: 31
 - Técnico: 20
 - Universitario: 19
- POBLACIÓN: Habitantes de Cartagena
- MUESTRA: Aleatoria
- TIPO DE ENCUESTA: Presencial

M2

6. NUEVOS USOS Y APROPIACIONES DEL ESPACIO MONUMENTAL

El espacio público y la monumentalidad son considerados como fundamentos a los que tiene derecho la ciudad y los ciudadanos: “Todas las zonas de la ciudad deben estar articuladas por un sistema de espacios públicos y dotadas de elementos de monumentalidad que les den visibilidad e identidad” (Jordi y Muxí, 2003). En este sentido los monumentos que se instalan en lugares accesibles al ciudadano común no son simples figuras decorativas, responden a la estructura y a la configuración del ser de la urbe: “la ciudad sin árboles y monumentos no es ciudad” (González Casas, 2002)

En esta apropiación del espacio público que se realiza con base en la monumentalidad se expresa un motivo que responde a políticas de carácter institucional, relacionadas con el patrimonio tangible de la ciudad. Dicho patrimonio “está integrado por los remanentes de las decisiones sociales de los cartageneros y los colombianos, que han posibilitado que subsistan como expresión de su identidad cultural (AECI, 2003). El reconocimiento a los hechos y personajes históricos que fue realizado en el pasado mediante la instalación de la red monumentaria en la ciudad, se ha visto transformado en un ocultamiento o desconocimiento por parte de los seres que hoy la habitan. La interacción entre los monumentos y los habitantes que cotidianamente los observan, no está enmarcada en el pasado, sino que se encuentra condicionada por las dinámicas de apropiación del presente, dándose un contraste entre el uso público de la historia del ayer con los nuevos usos del hoy. Esto nos permite percibir al patrimonio “no como un hecho histórico aislado, sino como múltiples puestas en escena, que se derivan de nuevas posibilidades de representación acordes con las exigencias del presente y con miras a la proyección del futuro” (González Casas, 2002).

Esas dinámicas de apropiación se encuentran mediadas por tres dicotomías:

- * Temporal: Pasado/Presente
- * Histórico – cultural: Reconocimiento/Desconocimiento
- * Espacial: Turistas/Ciudadanos

La primera hace alusión a que en el pasado, cuando se llevó a cabo la colocación de la monumentaria todo giraba en torno a la independencia, a sus acontecimientos y principalmente a sus héroes que se sacrificaron por la libertad, esa era la llama que alimentaba el sentir colectivo: “El recuerdo de todos esos muertos debía conservarse como un componente fundamental de identificación en la formación de la patria libre y la constitución del Estado Nacional. Dada esta función de los muertos, era imperioso que se procediera a la institucionalización de sus reconocimientos” (Tovar Zambrano, 1997). Por lo tanto, la monumentaria estaba directamente relacionada con ese pasado glorioso, no existía otro referente del que diera cuenta, el imaginario de los habitantes en esa época respecto a los monumentos estaba claramente fijado.

Sin embargo con el tiempo ese “culto a los mártires, héroes y personajes ilustres de la historia”, se fue desdibujando un poco, no en el sentido en que se perdió su razón de ser, pues los monumentos aún están ahí, sino que los habitantes de la ciudad en el hoy no los perciben de la misma forma, interactúan de un modo distinto con ellos, ya que la razón que motiva la interacción o el encuentro entre el habitante y el monumento no es éste elemento en sí, sino el lugar donde se ubica.

Teniendo en cuenta las transformaciones que la modernización operó en las ciudades, específicamente en el centro histórico, los espacios tradicionales como las plazas han experimentado un cambio en su funcionalidad convirtiéndose en lugares de comercio, de esparcimiento, de paseo, de descanso y de interacción ciudadana. Tal como lo expresa González Casas: “Es un espacio público por ser un ámbito de relación y de encuentro donde la población se socializa, se informa y se expresa cívica y colectivamente” (González Casas, 2002)

Hoy en día, aunque el habitante está consciente de la relación entre monumento y pasado “son arte representativo e histórico de cada una de las ciudades y sirven para recordar y representar la misma historia y los hechos representativos que marcan a la ciudad” (habitante encuestado), cuando se sienta en el parque o plaza no lo hace con el fin de evocar los momentos históricos de la ciudad, sino que su motivación está en el presente: se reúne con un amigo para charlar, se sienta para escuchar al cuentero, observa las muestras de arte callejero, se delita con el grupo de música folclórica y sus bailarines, ocupa una de las bancas y descansa del trabajo o escucha a los predicadores de distintas religiones, en fin, lleva a cabo diversas prácticas sociales. De igual forma, en la plaza se percibe un pequeño punto de comercio, donde se puede encontrar al lustrabotas, al vendedor de minutos a celular, de jugos, de tintos y aromáticas, de “raspaos”, de granos de maíz, que ven en la plaza un buen espacio para vender sus productos, puesto que ella se caracteriza por ser accesible a todos.

La segunda hace referencia a que ese reconocimiento que los habitantes de la ciudad quisieron hacerles a los personajes históricos mediante la instalación de los monumentos se podría contrastar con el desconocimiento que de ellos tienen los habitantes hoy. En la actualidad, los monumentos no son vistos con el sentido patriótico con que fueron construidos, la interacción cotidiana con ellos ha hecho que pierdan ese sentido histórico, ya que aunque los ciudadanos saben que gracias a ellos la ciudad se representa o muestra de una manera, no tienen una total conciencia de la parte histórica de Cartagena de Indias. A veces, incluso, no llegan a reconocer a los personajes representados ni a saber su papel en la historia de la ciudad.

Al realizar la encuesta, se pudo contrastar que aunque la mayoría de los cartageneros identifican al personaje representado, sólo unos pocos tienen un conocimiento claro y profundo sobre su importancia o sus actos realizados en la historia. Esto evidencia ese poco interés por parte de los habitantes en tener conocimiento sobre acontecimientos y héroes del pasado de la ciudad.

Para entender mejor este punto me gustaría ilustrarlo con un ejemplo. El monumento de la India Catalina, un personaje reconocido por los habitantes por ser una buena y conocida referencia en la geografía urbana local y por constituirse en uno de los principales iconos de la ciudad es, paradójicamente, uno de los personajes del que menos saben. La encuesta realizada reveló el escaso, por no decir nulo conocimiento que tienen de ella; de los diez encuestados, ocho expresaron no saber y los dos restantes se aventuraron a responder, pero no pudieron acertar. Y eso no es todo, cuando les fue consultado respecto al monumento que consideraban más importante, la India Catalina obtuvo el mayor número de votos. Si eso era para un personaje ampliamente reconocido qué se podría esperar para uno que fuera poco perceptible y menos popular.

Por lo tanto, aunque la monumentaria se ubique en espacios públicos, accesibles a todos, y difunda personajes que hicieron parte de episodios históricos de la ciudad, estableciendo un vínculo físico y simbólico con los habitantes, dicha relación carece de sentido, desde el punto de vista epistemológico, si no existe un grado de conocimiento por parte del observador, puesto que sólo se establecería un enlace simple y frágil y no uno profundo y duradero.

Y la última dicotomía se centra en que la relación que tienen los turistas y los ciudadanos con el espacio va a ser determinante en el proceso de apropiación de la monumentaria por parte de éstos ya que al percibir el monumento de forma distinta, establecen contacto de diferente manera. Cuando el turista llega a la ciudad su principal interés está en conocer e interactuar con la monumentaria, organizan excursiones o “paseos en chiva” por la ciudad, montando un gran despliegue para recorrer, en tiempo *record* las plazas o lugares donde ésta se instala. La interacción con el monumento y el espacio donde se halla es algo inolvidable para ellos, es una experiencia única, mágica, que disfrutan totalmente, pues como sólo vienen de paso, encuentran lo que en la ciudad vienen a buscar: el asombro, el entretenimiento y el deleite que les brinda lo diferente, lo histórico y lo original. Esto radica en la percepción que tienen de la ciudad, la plaza y la monumentalidad como un bien de consumo, “por eso ahora el centro histórico tiene más valor de imagen que valor de uso” (González Casas, 2002)

Esta percepción de la ciudad y sus espacios como un bien de consumo, es claramente identificada por los seres que la habitan. Los resultados de la encuesta realizada permiten afirmar que existe una toma de conciencia por parte de los habitantes respecto a la importancia de los monumentos para el turismo. Algunas de las respuestas dadas a la pregunta sobre la finalidad de los monumentos, fueron las siguientes: “por medio del monumento [la ciudad] tiene más renombre”, “le da más llamatividad”, “para embellecer a la ciudad”, “para darle más lujo”, “para darle buena imagen”, “para llamar la atención al turista”, “para que lo vengan a ver los turistas”.

De igual forma, los habitantes también saben que esa acción que realizan los turistas de venir a la ciudad, llegar al lugar donde se halla el monumento y tomarle la foto, no representa o no tiene ningún sentido si no se le acompaña o complementa con la parte histórica, si no tienen conocimiento de a quién se la toman ni sobre qué hizo ese personaje en el pasado para ser merecedor de ese reconocimiento. Cuando se les preguntó sobre la opinión que les merecía el hecho de que los turistas se tomaran fotos con los monumentos algunos respondieron: “Me parece bien si se las toman y piensan en el valor que tienen, pero tomársela por tomar, para guardarlas en el álbum, no”, “muchos lo hacen por curiosidad, de pronto son ignorantes al lado de qué se la toman. No tiene gracia que vengan y no se lleven conocimiento”.

Contrario a los turistas, los ciudadanos que a diario conviven con los monumentos los perciben sin ningún tipo de asombro o admiración, puesto que son para ellos el vestigio de un pasado que fue, sólo les interesa lo que en el presente son, pues la apropiación que hacen de esos lugares donde se encuentran está condicionada por otras actividades. Por lo tanto, al hacer una relación entre los monumentos y las acciones y actividades que en torno a ellos se realizan o con las que se hayan relacionados, se encuentra lo siguiente:

- *India Catalina Transporte público, venta de minutos, chance, comidas
- *Pedro de Heredia Predicación religiosa, ferias artesanales, danzas, teatro callejero
- *Mártires Actos cívicos, lustrabotas, lugar de descanso y de interacción ciudadana
- *José Fernández de Madrid Venta de minutos, chazas, tintos y aromáticas, lugar de descanso, prostitutas callejeras (en la noche)
- *Cristóbal Colón Punto de encuentro y llegada para marchas, conciertos, proyecciones cinematográficas, actos oficiales
- *Simón Bolívar Bailes folclóricos, venta de comida, refrescos, minutos, granos de maíz, tintos y aromáticas
- *Manuel Dávila Venta de minutos, tintos y aromáticas, lugar de plática de estudiantes y de interacción ciudadana
- *Miguel de Cervantes Eventos conmemorativas, punto de encuentro, lugar de descanso
- *Blas de Lezo Venta de camisetas, refrescos, punto de llegada de chivas
- *Zapatos viejos Venta de artesanías, camisetas, esculturas y figuras en cerámica
- *Signatarios de la Independencia Cuentachistes, venta de minutos, tintos y aromáticas, lugar de encuentro y descanso

CONCLUSIÓN

Este informe de investigación que llega a su fin, permitió acceder a varios hallazgos en lo que respecta a este tema. A continuación pasaré a reseñar aquellas ideas que han resultado más significativas.

La memoria oficial es aquella cuya construcción es llevada a cabo por los estados nacionales y que ha utilizado distintas formas de almacenamiento como bibliotecas, museos, archivos, siendo por ello la más difundida. Si analizamos la forma cómo esta memoria se establece en una ciudad como Cartagena, llegando a ser base de la historiografía tradicional, que circula ampliamente, encontramos diversos aspectos que la caracterizan:

- Muestra los hechos para enaltecer o favorecer la imagen de un personaje
- Exageración de actos heroicos
- Ocultamiento de hechos negativos que pueden influir o cambiar la buena percepción que se tiene de los llamados "héroes"
- Presencia de un solo punto de vista respecto a los hechos o personajes históricos
- Prioridad o importancia a "hazañas" realizadas por la élite y a personajes de dicho grupo social
- Empleo de adjetivos positivos que realzan las virtudes o cualidades de un personaje que se quiere que sobresalga (vivaz inteligencia, figura importante, notable presidente, asombrosa campaña, merecido homenaje, padres nobles, grandes artífices)
- Utilización de adjetivos negativos, al narrar hechos que van en contra de los personajes (atroz sacrificio, juicio infame, patriotas ajusticiados)
- Difunde hechos no confirmados, sin prueba verídica que sustente lo que se cuenta, sino que se basa en lo que se dice, se cree, se piensa (leyenda)

Respecto a la memoria popular, basada en el imaginario de los habitantes de la ciudad, se puede decir que al no ser tan fácil de acceder a ella, contrario a como pasa con la oficial, se hace necesario la utilización de un trabajo de campo. Gracias a los resultados que la encuesta realizada arrojó, se pudo tener acceso a las apreciaciones de los habitantes en torno a la monumentaria que en la ciudad se halla y a los hechos y/o personajes históricos. Teniendo en cuenta dichas apreciaciones se puede llevar a cabo el siguiente análisis:

Los habitantes han abandonado la conexión monumento-pasado y hoy en día, relacionan a la monumentaria con su presente, a partir de los nuevos usos y la manera cómo llevan a cabo la apropiación. Les interesa poco quién fue tal personaje, qué hizo, por qué se le hizo ese monumento, lo que realmente les importa es el espacio donde éste se encuentra, la forma cómo se mueven, se apropian de su entorno y la puesta en escena que realizan. La monumentaria, en manos de los habitantes, ha desdibujado su principal propósito, aquel que le fue encomendado por sus hacedores, y se ha visto inmersa en múltiples funciones derivadas de la adaptación que cada uno de los habitantes hacen del espacio público. Así mismo, los seres que hoy circulan en torno a la monumentaria son conscientes de la notable importancia para la ciudad en lo que al turismo se refiere. Saben que el matiz histórico de la ciudad es acentuado con los monumentos, que su presencia influye en la venta de Cartagena a turistas; no perciben a la monumentaria como algo propio, que les pertenece

117

sino como algo hecho para los otros, para los que la visitan, para aquellos que la consumen como un bien de mercado.

Por lo tanto, al hacer un contraste entre las dos tenemos que ambas velan por sus propios intereses, buscan legitimarse. La memoria oficial por medio de la documentación histórica, desde la teoría, con la ayuda de los medios públicos de que dispone; y la memoria popular desde la praxis, con base a sus acciones, actividades, su puesta en escena.

Como se pudo observar, esta investigación representa una aproximación al panorama que se dibuja en torno a la monumentaria en Cartagena de Indias, es una reflexión que revela el abanico de posibilidades que se pueden tener en cuenta al momento de analizar este tema. Lo que yo intenté hacer fue mostrar una amplia visión, pues cómo se vio es mucho en lo que se podría hacer énfasis, o profundizar, dedicándole una atención especial. Por ejemplo, estudiar de forma más detallada la proxémica o el modo cómo los habitantes se mueven en el espacio alrededor del monumento, haciendo un estudio más cuidadoso de cómo se da ese proceso de apropiación espacial. También podría ser relevante un estudio diacrónico, que de cuenta de la manera cómo se ha ido transformando el cambio en la percepción del monumento por parte de los habitantes con el pasar de los años; y complementario a esto, se podría realizar un contraste entre la percepción de los monumentos en el momento en que fueron colocados al cumplirse el centenario de la independencia (1911), y la visión que de ellos se tendrá al cumplirse el segundo centenario (2011).

Pero no hay que olvidar que existen otros enfoques, a partir de los cuales se pueden realizar diversos estudios del tema desde distintas áreas del conocimiento como la legislación, donde se podría mostrar lo que a reglamentación se refiere: códigos, leyes que legalizan los procesos relacionados con la monumentaria; el arte, donde se podría estudiar los monumentos como piezas escultóricas y arquitectónicas que evidencian un estilo artístico; la historia, donde se podría ahondar en el discurso oficial que circula en los libros de historiografía tradicional o en otro tipo de fuente; y se podrían tener en cuenta otros más que resultarían necesarios para llegar a la total comprensión de un tema que ha sido poco estudiado, en lo que respecta al ámbito local.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo. “El lugar de la memoria. A propósito de monumentos”. En: *Cultura y Globalización*, AA.VV., Bogotá, CES/ UNIVERSIDAD NACIONAL, 1998.
- ARCE MORALES, Alfonso. “Fiestas de la Independencia: una misión imposible”. En: *Revista Noventaynueve*, No. 6, 2006.
- Archivo Histórico de Cartagena de Indias (Palacio de la Inquisición).
- BORJA, Jordi y Muxí, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.
- BOSSA HERAZO, Donaldo. *Nomenclátor Cartagenero*. Bogotá: Banco de la República, 1981.
- CARRIÓN, Fernando. “Centro histórico: relación social, globalización y mitos” en: *Políticas y gestión para la sostenibilidad del patrimonio urbano*. Ana María Calvo Posso (compiladora), Bogotá: CEJA, Pontificia Universidad Javeriana, 2001.
- *Cartagena de Indias: Espacio urbano y Patrimonio*. Programa de Patrimonio Cultural de la Cooperación Española, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “El Porvenir del Pasado”. En: *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo, “Urbanismo y patrimonio: La conservación de los centros históricos, en *Premio Nacional de Investigación en Vivienda 2001*, Caracas: Ministerio de Infraestructura, 2002.
- GUBER, Rosana. *La Etnografía*. Norma. Colección socio-cultura y comunicación, 2001.
- GUIAS ELARQA DE ARQUITECTURA. Cartagena. Tomo I. Bogotá: editorial dos puntos, 2001.
- GUTIÉRREZ, Edgar. *Once de Noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas. Cultura Popular 1910–1930*. Medellín: Lealon, 2000.
- [Http://CVC.Cervantes.es/act_cult/ciudades/Cartagena-indias/](http://CVC.Cervantes.es/act_cult/ciudades/Cartagena-indias/)
- LEMAITRE, Eduardo. *Historia General de Cartagena*. Tomo IV. Cartagena: 1983.
- MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*. Fondo Cultural Cafetero: 3era. Edición, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Medios, Olvidos y Desmemorias”. En *“Medios para la Paz” Tertulia en la Fundación Santillana, Bogotá, noviembre de 1998* (en numero@elsitio.com).
- MICROSOFT ENCARTA 2006. © 1993–2005 Microsoft Corporation.
- OTERO, Neyla. “Revitalización de las fiestas de Independencia de Cartagena: Crónica de un proceso”. En: *Revista Noventaynueve*, No. 5, 2005.

- PORTO DEL PORTILLO, Raúl. Plazas y Calles de Cartagena de Indias. Barranquilla: Sáenz impresores del Caribe, 1997.
- RICHARD, Nelly. "Políticas de la Memoria y Técnicas del Olvido". En: Cultura, Política y Modernidad, AA.VV., Bogotá, CES/UNIVERSIDAD NACIONAL, 1998.
- ROMÁN, Raúl. "Memoria y Contramemoria: El Uso Público de la Historia". En: Desorden en la Plaza: Modernización y memoria urbana en Cartagena, AA.VV., Medellín: Lealon, 2001.
- TOVAR ZAMBRANO, Bernardo, "Porque los muertos mandan: El imaginario patriótico de la historia colombiana" En: Pensar el pasado, AA.VV., Bogotá: Universidad Nacional, 1997.
- URBINA JOIRO, Hernán. "Entre las Huellas de la India Catalina". Academia de la Historia de Cartagena de Indias, 2006.
- URUETA, José. Cartagena y sus cercanías. Guía descriptiva de la Capital del departamento de Bolívar. Cartagena: Tipografía de vapor "Mogollón". 2da. Edición, 1912.